This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Y·OF·
CH·
IFORNIENSIS

Die

Entstehung der Oper.

Ein Vortrag

gehalten am 21. Februar 1872

von

H. M. Schletterer.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1873.

ML1700
S3

BURDACH

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

UNIV OF
CALIFORNIA

Seinem Freunde

Herrn Philipp Denzer

gewidmet.

M89953

Vorwort.

Im Winter 1871 fand dahier eine Reihe von Vorlesungen zum Besten des Invalidenfonds statt. Auch an mich erging die ehrenvolle Aufforderung, mich an dem edlen Unternehmen zu betheiligen. So ward die vorliegende Arbeit veranlasst. Da ich mich lange sehr eingehend mit dem Gegenstande meines Vortrags beschäftigt hatte, gewann endlich mein Manuscript einen Umfang, der mir bei der kurz zugemessenen Zeit von einer Stunde nur gestattete, Fragmente daraus zu geben. Dadurch aber ging meinem Vortrage Einheit und Uebersichtlichkeit verloren und konnte demselben ein völliges Verständniss nicht werden. Nicht darin edoch, weil er seiner Zeit nicht in erwünschter Weise zur Geltung kommen konnte, liegt der Grund, der mich veranlasst, diesen Aufsatz zu veröffentlichen, sondern in dem Umstande, dass über die Entstehungsgeschichte der Oper eine selbständige Monographie bisher noch nicht existirt. Alles darauf Bezügliche ist in sporadischen Journalartikeln oder in musikgeschichtlichen Werken weitzerstreut

und ein klares Bild der Sache liess sich bisher kaum oder doch nur mit Mühe gewinnen. Möge also die Publikation dieser Schrift nachsichtig aufgenommen und nicht als ganz zwecklos betrachtet werden.

Augsburg, im Sommer 1873.

H. M. Schletterer.

Einige störende uud fatale Druckfehler möge der geneigte Leser vor der Lektüre verbessern:

p. 14 Z. 27, p. 15 Z. 24, p. 36 Z. 20, p. 42 Z. 13, p. 43 Z. 31, p. 44 Z. 28 lies Herkules statt Herkulus.

p. 19 Z. 27 u. 32, p. 20 Z. 28 lies Boccaccio statt Boccacio.

p. 36 Z. 6 lies Bacchus statt Bachus.

p. 39 Z. 6 lies Apennin's statt Appenin's.

p. 42 Z. 10 lies Agostino statt Agostini.

p. 52 Z. 20, p. 73 Z. 6 lies Apolline statt Appoline.

p. 68 Z. 18 lies 1574 statt 1564.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Hochverehrte Versammlung.

Wenn Jemand, dessen Beruf und Thätigkeit vorzugsweise doch nur im Hören besteht, sich plötzlich zum Reden aufgefordert sieht, und wenn nun gar ein schlichter Musikant mit seinem Vortrage mitten zwischen gelehrte redegewandte Professoren und Doktoren sich gestellt findet, so mag einerseits gewisse Bangigkeit, anderseits zweifelndes Misstrauen entschuldigt werden. Bedenke ich ferner, dass ich über einen musikalischen Gegenstand zu sprechen habe, über einen Gegenstand also, der von den Männern der Wissenschaft zu den Allotrias gezählt, von den der Bildung und Unterhaltung gewidmeten Tagesblättern, wie männiglich bekannt, in die Branche der Odiosa und der langweiligen, Niemanden interessirenden Artikel verwiesen ist, so werde ich von Glück sagen können, wenn diese zahlreiche, streng urtheilende Versammlung beim Verlassen des Saales nicht laut oder leise denkt: „Spielmann, bleib' bei deiner Fiedel."

Was ich soeben gesagt, dürfte Manchem paradox erscheinen. Wie, eine Kunst und ihre Pflege sollte von Förderern ernster Studien als Spielerei und überflüssig angesehen werden, von der schon Plutarch sagt: „Wer sich mit Eifer derjenigen Art von Musik widmet, welche eine den Geist bildende und erziehende Kraft hat und in der Jugend die nöthige Anleitung dazu erhält, der wird das Schöne loben und bewundern, das Gegentheil verwerfen, in der Musik, wie in andern Dingen. Ein solcher Mensch wird jeder unedlen Handlung ferne bleiben und der grösste Nutzen, den er aus der Musik zieht, wird der sein, dass er zu seinem und des Vaterlandes Besten sich keine unharmonische Rede und That erlaubt, sondern immer und überall Anstand und Mässigung

bewahrt."*) In Wahrheit aber erscheinen gerade diejenigen, welche die vom Preise der Musik erfüllten Schriftsteller Griechenlands und Roms eifrigst im Munde führen, nicht selten als die hartnäckigsten nnd verknöchertsten Gegner der Tonkunst und ihrer Uebung. Ich behaupte nicht zu viel, wenn ich sage, dass die Musik, die im Alterthume und noch im Mittelalter als eines der vorzüglichsten Bildungsmittel galt, in unsern Tagen kaum mehr das fünfte Rad am Wagen der öffentlichen Erziehung und Schulbildung ist. Aus vielen unserer Anstalten ist sie bereits völlig verbannt; in anderen auf ein solches Minimum von Zeit, Aufmerksamkeit und Achtung beschränkt, ihrer Pflege, dem Drange nach höherer Ausbildung in ihr, sind so unübersteigliche Schranken und hemmende Schwierigkeiten gesetzt, dass es fast besser wäre, endlich auf sie als Lehrgegenstand vollständig zu verzichten, als sie in herkömmlicher Weise auf den Lehrplänen ferner nur noch fortvegetiren zu lassen.

Man hört es häufig behaupten, dass die Musik in unserm Jahrhundert die populärste und einflussreichste unter den Künsten geworden, dass sie diejenige Kunst sei, die das Geistesleben ihrer Zeit am vollkommensten auszusprechen im Stande wäre, den tiefsten Inhalt habe, den mächtigsten Einfluss auszuüben, die mannichfaltigsten Wirkungen hervorzubringen vermöge. Ueberblickt man die Summe dessen, was durch Tonsetzer, Instrumentenmacher und den Buchhandel täglich auf musikalischem Gebiete produzirt wird, überzeugt man sich von der ganz immensen Ausbreitung, welche das Musiktreiben in der Gegenwart gewonnen, so muss allerdings zugegeben werden, dass sie als weitverbreitetste Kunst alle ihre Schwestern überflügelt hat.

Dennoch ist alle Kunstpflege bisher fast nur eine praktische geblieben. Musikalisches Wissen und Urtheil liegen heute, wie je, im Argen; musikalische Bücher und Zeitschriften kauft

---

*) Und wie treffend und ganz in ähnlichem Sinne spricht sich Shakespeare im „Kaufmann von Venedig" über die Musik und ihre Uebung aus:

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht der Wohllaut süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrath, Betrug und Räuberei,
Die Regung seines Geist's ist dumpf wie Nacht,
Und seine Neigung schwarz, wie Höllenpfuhl,
Nie traue solchem Mann."

und liest das grössere Publikum nicht; Gelegenheiten, wie die gegenwärtige, durch einen Vortrag auf einen zahlreichen Zuhörerkreis wirken zu können, bieten sich allzu selten. Um auf musikalischem Gebiete Einfluss auf die Allgemeinheit zu gewinnen, gibt es nur Einen Weg und dieser führt durch solche Journale und Tagesblätter, die allenthalben und namentlich in den Familien gelesen werden. Nun aber durchblättere man selbst solche Zeitschriften, die vorgeben, banalster Zeittödtung nicht ausschliesslich gewidmet zu sein, die behaupten, ihren Leserkreis zugleich bilden und belehren zu wollen (z. B. Gartenlaube, Daheim, Ueber Land und Meer und zahlreiche andere weitverbreitete sog. Familienjournale), ob man in vielen Jahrgängen auch nur Einen musikalischen Aufsatz findet? Jeder Branche menschlichen Wissens, jedem Interesse bereitwilligst geöffnet, erscheinen sie nur der Musik hermetisch verschlossen. Schlimmere Gegner der Kunst als die Gelehrten, welchen die erst in neuerer Zeit zu höherer Entwicklung gelangte Musikwissenschaft noch zu jung erscheint, um sie als ebenbürtige Schwester anderer Wissenschaften gelten zu lassen, sind die bei einer Ueberlast von, in ihrer regelmässigen und erschöpfenden Wiederkehr abstumpfenden Geschäften so häufig verbitterten Redakteure. Die Schöpfungen der Tonkunst wollen, wenn auch kritisch beurtheilt, doch in erster Linie frisch erfasst, lebendig empfunden, sogar unter Umständen tief gefühlt sein; das sind Forderungen, deren Erfüllung selbst grundgescheidten, von der Wichtigkeit ihres Berufs und dem Einflusse ihrer Stellung innerlichst durchdrungenen, wenn auch sonst liberal denkenden Männern nicht immer möglich ist. So öffnet sich denn einem musikalischen Artikel stets nur aus besonderer Vergünstigung hie und da eine Spalte eines Blattes. Wie die aus dem Paradiese verbannte Peri von einer Himmelspforte zur andern schwebt, überall vergebens um Einlass bittend, so schweben musikalische Artikel von einem Redaktionslokal zum andern, ehe sie endlich im Papierkorb eine sanfte, letzte Ruhestätte finden.

Unter solchen Verhältnissen muss die sich heute bietende Gelegenheit, über einen musikalischen Gegenstand vor einer so auserlesenen Versammlung sprechen zu dürfen, mir ebenso ehrenvoll, als hoch willkommen erscheinen. Möge mein Bestreben, die geehrten Anwesenden für mein Thema zu interessiren, nur auch von wünschenswerthem Erfolge begleitet sein.

Die Musik, wie sie uns in ihren heutigen Resultaten vorliegt, ist die jüngste der Künste. Diese Behauptung dürfte zu begründen sein. Skulpturen indischer Tempelreste, Wandgemälde, im Innern ägyptischer Pyramiden aufgefunden, Werke der Architektur und Malerei also, deren Entstehung weit über die mosaische Zeitrechnung zurückreicht, liefern den Ausweis, dass die Tonkunst vor Jahrtausenden, wie heute, Festen höheren Glanz, gottesdienstlichen Handlungen tiefere Wirkung, häuslichen Kreisen anregende Beschäftigung, der Klage innerlicheren Ausdruck, der Lust anmuthigere Belebung zu geben wusste. Tanz, Gesang und Instrumentenspiel waren von jeher die heitern, theilnehmenden Gesellschafter des Menschengeschlechts. Nicht umsonst lässt die Mythe die Musik den Himmlischen entstammen, von den Göttern den Sterblichen als schönste und edelste Gabe zugebracht werden. Die ältesten Dichter erzählen von der liebevollen Pflege, die sie stets fand, von der begeisterten Verehrung, die man ihr von Anfang an zollte, von den ausserordentlichen Wirkungen, die sie hervorbrachte. So wenig wir auch Positives über die musikalische Kunst der alten Welt wissen, ihre Ausbildung kann keine geringe gewesen sein.

Man erinnere sich an die Schilderungen des musikalischen Tempeldienstes zu Zeiten David's und Salomo's, die uns in den Büchern der Chronika erhalten sind, an die Bedeutung der Musik im Kultus der Aegypter, Griechen und Römer, an das, was Schriftsteller dieser Völker von den Leistungen gleichzeitiger Sänger und Virtuosen berichten. Aber was auch an Nachrichten über diesen Gegenstand auf uns gekommen sein mag, es bleibt im Grunde leerer Schall. Wir stehen bewundernd selbst vor den uns in Ruinen und Fragmenten vererbten Werken der Architektur, Plastik, Malerei und Poesie des Alterthums. Unsere Phantasie und die archäologische Kunst ermöglichen es, ge-

stützt auf schriftliche Mittheilungen, bildliche Darstellungen aus der Glanzzeit Athens und Roms, die an Genauigkeit kaum etwas zu wünschen übrig lassen dürften, rekonstruktiv wieder herzustellen. Die Akropolis und das Kapitol mit all ihren Prachtbauten vermögen wir so vor unserm Auge auf's Neue erstehen zu lassen. Wie ganz anders aber finden wir uns der Musik des Alterthums gegenüber?

Wohl mögen sich in Volks- und Kirchenweisen Reste von Melodien aus frühester Zeit bis auf unsere Tage vererbt haben. Nachweisbar sind sie nicht. Keine Kunst ist schwieriger zu schildern als die Musik. Worte vermögen uns ihre Bedeutung, ihren Inhalt, ihre Wirkungen darzulegen, zum Verständniss ihres Wesens bedürfen wir durchaus des durch nichts zu ersetzenden lebendigen Tones. Da nun die Alten keine eigentliche Tonschrift besassen, so fehlen uns für ihre Musik thatsächliche Anhaltspunkte, und die Geschichte unserer modernen musikalischen Kunst beginnt daher erst mit der Erfindung einer Tonschrift im 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Man verlegt gewöhnlich in die Zeit Papst Gregor's, des Grossen, (590—604) die Feststellung und Einführung der sog. Neumenschrift, aus der sich allmählig die gegenwärtig gebräuchliche Tonschrift als eigentlichste Weltsprache entwickelt hat. So unvollkommen die erste Notationsweise auch war, so wichtig erwies sie sich doch für die Fixirung kurzer Melodieformen. Jahrhunderte gingen hin, ehe sie sich so weit vervollkommnete, dass sie den Zwecken der Kunst, der Tonsetzer zu genügen vermochte.

Durch 12 Jahrhunderte hindurch finden wir alle Künste, also auch die Musik vorzugsweise im Dienste der Kirche, die, befürchtend, dass durch ihre profane Verwendung die Erinnerung an eine grosse, aber in verpöntem Heidenthume verbrachte Vorzeit allzu lebendig erhalten werden könnte, gegen jede nichtkirchliche Anwendung derselben eiferte und

besonders alle Reste uralten Volksgesanges zu vertilgen strebte. So verloren sich allmählig alle den Völkern ureigenthümlichen Gesänge fast bis auf die letzte Spur. Ein neuer Glaube, eine neue Gesittung, neue soziale Verhältnisse, hervorgerufen zumeist durch eine wunderbare Vermischung der Racen und die Veränderung ihrer ursprünglichen Stammsitze, mussten erst wieder neue Sprachen, eine neue Poesie, einen neuen Volksgesang erzeugen und emporblühen lassen. Die ältesten auf uns gekommenen Reste weltlichen Gesanges — denn der geistliche ward durch Gregor für alle Zeiten normirt — sind französischen und niederländischen Ursprungs. In Flandern, Brabant und Frankreich, besonders aber an den kunstsinnigen Höfen der Könige von Aragon, Castilien und Navarra, der Grafen von Barcelona, Toulouse, Poitou, Artois, St. Gilles und Provence, des Dauphin Robert von Auvergne, der Markgrafen von Montferrat, Este und Malaspina fand das weltliche Lied, der *Chanson*, durch Menetriers (fahrende Spielleute) und Troubadours frühzeitige Pflege und Verbreitung. Die Poesien der letzteren — unter den heute noch aufzuzählenden nahezu 400 Troubadours finden sich Namen von Rittern, Grafen, Bischöfen, Fürsten, Königen und vielen edlen Frauen, sowie die hochberühmter Dichter und Tonkünstler*) — gehören ausnahmslos dem Gebiete der lyrischen Dichtung an.

---

*) Von fürstlichen Troubadours sind zu nennen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers, Herzog von Aquitanien (1071—1127), der älteste bekannte, halb volks-, halb kunstmässige Troubadour. („Er war einer der artigsten Männer der Welt und einer der grössten Verführer der Frauen, ein Ritter, gut in Waffen und reich an Liebeshändeln. Er verstand sich wohl auf Singen und Dichten und durchstreifte lange die Welt, um Weiberherzen zu berücken.") — Elbes II., Vizgraf von Ventadour, „der Sänger". Prinz Jaufre Rudel von Blaya (1140—1170). Rambaut III., Graf von Orange († 1173). Die Grafen von Provence aus dem Hause Barcelona: Raimon Berengar III, (1167—1181), sein

Kunst des Findens *(artde trobar)* nannte man in der Provence die Dichtkunst, daher *trobador, trobaire,* Finder, Erfinder. Anfangs hiess jede poetische Aeusserung *vêrs,* später Lied *(canzo,* Canzone, *canzoneta,* Canzonette). Fröhliche

---

Sohn Alfons II. (1196—1209) und dessen Sohn Raimon Berengar IV. (1209—1245). König Richard I. „Löwenherz" († 1199). Die Grafen von Toulouse: Raimon IV., Raimon V., (1148—1194), Raimon VII. (1222—1249). Wilhelm VIII. v. Montpellier (1172—1204). Robert I., Dauphin v. Auvergne (1169—1234). Barral, Vizgraf v. Marseille. Wilhelm IV. von Baux, Prinz von Orange (im Albingenserkriege zu Avignon lebendig geschunden. 1185—1218). Die Könige von Aragon: Alfons I. († 1134), Alfons II. (1162—1196), Peter II. (1196—1213), Peter III. (1276—1285), Thibaut, König von Navarra. Albert, Markgraf von Malaspina u. s. w. — Von edlen Frauen kennen wir Namen und Dichtungen von: Eleonora, Gattin König Ludwigs VIII. von Frankreich, 1151 geschieden, 1152 wieder an Herzog Heinrich II. der Normandie und König von England vermählt, Enkelin Wilhelm IX. von Poitiers und Mutter des Richard Löwenherz und des Grafen Jaufre von Bretagne. Beatrix, Gräfin von Die und Poitiers (um 1173). Ermengarde, Vizgräfin von Narbonne (1143—1192). Clara von Anduse. Maria v. Ventadour. Azalais von Porcairagues. Die Damen: von Castelloza, Iseus v. Capnion, Almuc v. Chateauneuf, Bierris v. Romans u. s. w. — Andere berühmte Troubadours waren: Der Jongleur Cercamon und sein Schüler, der Spötter und Frauenhasser Marcabrunn, „berühmt durch die Welt und gefürchtet wegen seiner Zunge" (1140—1185). Chiraudet „der Rothe". Bernart v. Ventadour (1146—1195). Peire (1120—1215) und Peire Rogier, Kanonikus von Clermont (1160—1180, beide aus Auvergne). Guillem von Cabestaing (um 1190), dessen romantische Liebesgeschichte, wie die des Prinzen Jaufre Rudel, Stoff zu den schönsten und rührendsten Novellen gab. Peire Raimon v. Toulouse, „der Alte" (1150—1200), Arnaut von Marueil. Guiraut von Borneil, „der Meister" (1175—1220). Der Sonderling Peire Vidal aus Toulouse, Prahler und Narr und doch Verfasser vieler zarter, männlicher und hochherziger Lieder. **Bertran de Born,** Vizgraf v. Perigord (blüthe 1180—1195) „der Sänger in Waffen" und sein gleichnamiger Sohn. Mit dem ältern Bertran beginnt die Reihe der Kreuzzugsliederdichter, unter denen Gauraudan „der Alte", Pons von Capdueil, Rambaut von Vagueiras, Peiral, Elias Cairel, Goldarbeiter und Wappenzeichner aus Sarlat in Perigord, Aimeric v. Be-

Gesänge waren die *Soulas,* klagende die *Lais,* Morgenlieder die *Albas,* Abendständchen die *Serenas. Sonet* hiess ein mit Instrumenten, *Balada* ein mit Tanz begleitetes Lied.

Hauptgegenstand der *art de trobar* war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; darnach bestehen die Poesien der Troubadours aus Kose- und Liebesliedern, aus Streit- und Wettgesängen, aus Rüge- und Lobliedern, aus Serenaden und Romanzen.*) Ihr Gesang gleicht

---

lenoi, Guillem v. Saint Didier, Folguet v. Romans, der Templer, Raimon Gaucelm v. Beziers die wichtigsten sind. Der kecke und witzige Mönch v. Montaudon. Arnaut Daniel, Edelmann aus Ribeyrac in Perigord, „der grosse Meister der Liebe", Erfinder der Sestine. Der Schlemmer Gaucelm Faidit (1190—1240). Blacatz und sein Sohn Blacasset. Savaric v. Mauleon (1200—1230). Uc v. l'Escure „der Prahler" und Uc v. Saint Cyr. Chatelain de Coucy aus Vermandois. Aimeric v. Pequilain, „der Ketzer" (1205—1270) u. s. w. — Wie es kühne und unerschrockene Dichter energischer Rügelieder gibt, unversöhnliche Pfaffenfeinde — Peire Kardinal, den Schneider Guillem Figueiras, Guillem v. Montagnagout, Folquet v. Lunel, Bertran v. Alamanon, Bertran Carbonel — so finden wir auch den berüchtigten Ketzerverfolger Folquet v. Marseille, Bischof v. Toulouse (1180—1231) und seinen Gesinnungsgenossen Perdigon aus Espernon, blutige Gegner der Albingenser, unter den Troubadours. Von italienischen, hieher gehörigen Namen seien hier noch genannt: Sordel aus Mantua (1225—1250), Bonifacio Calvo und Lanfranc Cigala aus Genua, Bartolome Zorgi aus Venedig (1250—1270). Der letzte bedeutende Troubadour ist der sinnige, gemüthvolle Guiraut Riquier aus Narbonne (1250—1294), der vergebens alle Kraft daransetzte, eine scheidende Literatur vom Untergange zu retten.

*) Man unterscheidet folgende, von den Troubadours erfundene und benützte poetische Formen:

A. Gedichte, in Strophen abgetheilt, meist mit einem „Geleit" oder zweien *(Dedication, Tornadas)* schliessend:

1. *Vêrs,* 2. *Chanson, Chansoneta (mieia chanso,* kleines Lied), 3. *Son, Sonet* (nicht mit dem italienischen *Sonnett* zu verwechseln, 4. *Cobla* (Couplet, Strophe), 5. *Planh* (Klaglied), 6. *Tenson,* (Partures, dialogisirte Gedichte, desshalb auch *Jeux-partis* u. *Torneyamen,* Turnier), 7. *Sirventês* (Rügelieder, Satiren, Pasquille), 8. *Sextine* (6-stroph.

dem Nachtigallenliede, das bald in langgezogenen Tönen der Sehnsucht und des Verlangens, bald im heitern Schmettern vollster Lebenslust schattige Gebüsche und grüne Haine erfüllt, der aber auch, wenn es galt, sich zum dichterischen Organ der öffentlichen Meinung erheben konnte; ja als Rügeliederdichter wurden die Troubadours sogar die Träger und Lenker derselben. Ihr Freimuth und feuriger Hass richtete sich vornehmlich gegen Rom und das Verderbniss der Geistlichkeit. So schwangen sie, die einstigen Sänger der Liebe, sich zu Herolden der Freiheit und Ehre, zu einflussreichen Vorkämpfern der Reformation auf.

Die provençalische oder, wie man sie noch nannte, die limosinische Sprache, in Folge natürlicher Anmuth und Feinheit frühe schon poetisch verwendbar, — denn schon zu K. Karl's Zeiten, mehr aber noch im 9. Jahrhundert, erreichte sie eine gewisse Ausbildung und Vollkommenheit, — konnte sich unter der milden, durch feste Gesetze geregelten Herrschaft der Burgunden und Westgothen, getragen von den Segnungen eines tiefen, fast ungestörten Friedens — glich ja doch die Provence, bis die Albingenserkriege das Land zu einer Stätte aller Greuel machten, einem ruhig und heiter blühenden Eilande inmitten sturmerregten Meeres — und als Idiom eines lebensfrohen, geistig aufgeweckten Volkes auf's günstigste entwickeln. Ihre höchste Blüthe, mit der schönen Ausbildung des Ritterthums Hand

---

Lieder, jede Strophe aus 6 Versen bestehend), 9. *Descort* (unregelmässige Gedichte), 10. *Pastoretas* (dialogisirte Eklogen), 11. *Breu-Doble* (?), 12. Gedichte mit Refrain: *Alba, Serena, Retroensa, Balada (Ronde),* 13. Dichtungen mit Commentar: *Comjatz* (Abschiedslieder), *Devinalhs* (Räthsel), *Escondigz* (zur Rechtfertigung), *Estampida* (nach bekannten Melodien gesungen), *Presicansa, Torneys, Garlambays, Carros* (Kampf- und Turnierlieder).

B. Gedichte, ohne strophische Eintheilung:

1. *Episteln,* 2. *Novas* (Novellen), 3. *Romane.*

in Hand gehend, erreichte sie in der Periode der Kreuzzüge; sie neigt sich dem Verwelken während der Tage der grausamen und scheusslichen Religionskämpfe,*) in deren Lärm endlich auch die Stimmen der Troubadours, die durch zwei Jahrhunderte (1090—1290) so froh und laut geklungen, allmählig verstummen.

Aus dem Kreise der nordfranzösischen Trouvères einen Namen herausgreifend, nenne ich den Adam's de la Hale, „der Buckliche von Arras" nach einem wirklichen oder angedichteten körperlichen Gebrechen von Zeitgenossen genannt, Verfasser der ältesten bekannten weltlichen Singspiele. Adam, einer der hervorragendsten franz. Dichter, Tonsetzer und Sänger, ward um 1240 in Arras geboren und, um die nöthige Vorbildung für den geistlichen Stand zu erhalten, in der Abtei Vauxcelles erzogen. Eine heftige Leidenschaft für ein schönes Mädchen, Namens Marie, bewog ihn das Kloster und die eingeschlagene Laufbahn, für die er ohnehin wenig Sinn haben mochte, zu verlassen. Er heirathete endlich den Gegenstand seiner Wünsche, fand aber in den Armen der jungen Frau das ersehnte und erträumte Glück nicht. Mit liebenswürdiger Naivetät gesteht er selbst seine Enttäuschung ein und beklagt es, wie Liebe und Verlangen ihn mit trügerischen Vorspiegelungen schlimm geäfft hätten. Rasch entschlossen verliess er bald seine Gattin wieder, ging, wie alle Franzosen, die sich trösten und zerstreuen wollen, nach Paris und fand hier in dem Grafen von Artois, Robert II.,

---

*) Die schwärmerische Sekte der Albingenser oder Waldenser reicht in ihren Anfängen bis in die Zeit P. Sylvester's I. (314—335) hinauf. Ihr gehören einige der ältesten Dichtungen in romanischer Sprache, z. B. *la nobla leyczon* (a. d. J. 1100), *la barca, lo novel sermon, lo novel confort, lo despreczi del mont, lo payre eternal, l'avangeli de li quatre semencz* u. s. w. an, die aber, mehr Natur- als Erzeugnisse der Kunst und vorzugsweise aus dem religiösen Bedürfniss des Volkes hervorgegangen, nicht zu den Werken der eigentlichen Kunstpoesie zählen.

einen Freund und Gönner, denn; „Adam wusste schöne Worte zu erfinden, er war vollkommen im Gesange und vermochte *Chansons* zu dichten und Wechsellieder *(Partures)* und kunstreiche Motetten zu setzen und Balladen, ich weiss nicht, wie viele, und gerade einen solchen Mann wünschte der Graf um sich zu haben.“ Adam starb 1286 in Neapel, wohin er seinen Fürsten 1282 begleitet hatte. Man kennt von ihm mehrere Singspiele *(Jeux-parties)*: „Das Spiel von Adam“ *(Li jus Adam)*, in welchem er in humoristischer Weise sein eigenes Hauskreuz auf die Bühne bringt; „Das Spiel vom Pilger“ *(Jus de Pelerin)*, „Die Laube“ *(La feuillée)* und „Robin und Marion“ *(Jus de Robin et Marion)*. Letzteres, zuerst (1285) am Hofe zu Neapel aufgeführt, blieb durch Jahrhunderte eines der beliebtesten Stücke der altfranzösischen Bühne.*) Die einfache Handlung dieses von elf Personen dargestellten Singspiels ist folgende: Die schöne Marion sitzt, ihre Heerde weidend und ein heiteres Lied von Robin, ihrem treuen Liebsten singend, am Raine. Junker Aubert, vom Turnirplatz kommend, den Falken auf der Faust, gesellt sich zu ihr. Schmeicheleien, die er ihr sagt, bald in feurige Liebeswerbung, mit dem Versprechen reichsten Lohnes, übergehend, wollen bei dem hübschen Mädchen nicht verfangen. Sie antwortet, sie liebe Robin, und bittet den jungen Sieur, sie in Ruhe zu lassen. Dieser, unbarmherzig abgewiesen, verlässt sie endlich mit der Versicherung, aus Verzweiflung über ihren Kaltsinn in's Wasser springen zu wollen. Marion, wissend, was derartige Reden im Munde galanter junger Herren zu bedeuten haben, verhöhnt ihn. Während er abgeht, hört man aus der Ferne den frohen Gesang Robin's, in den Marion alsbald jubelnd einstimmt. Er hat Aepfel für sein Mädchen gesammelt,

*) Für diese Thatsache spricht der Umstand, dass es in Arras bis 1392 alljährlich zu Pfingsten aufgeführt wurde.

beide halten, von ihrer bevorstehenden Hochzeit plaudernd, ein einfaches Mahl; Marion erzählt dann von den von ihr so tapfer zurückgewiesenen Angriffen des schmucken Ritters; Robin ist entzückt von ihrer Treue; er beschliesst, einen Spielmann zu holen und die Freunde zum Tanze, vielleicht auch zur Hilfe, falls sie nöthig werden sollte, einzuladen. Kaum ist er weggegangen, kehrt Junker Aubert zurück, seine Bewerbungen erneuernd, die aber den Trotz des Mädchens nicht zu brechen vermögen. Robin kommt dazu. Unter dem Vorwande, dieser habe seinen Falken berührt, fängt der Junker Händel mit ihm an, bläut ihn durch, dass er am Platze liegen bleibt, hebt dann das weinende Mädchen auf sein Pferd und reitet mit ihr, ungeachtet ihres Flehens und Sträubens, davon. Gautier, der Spielmann, in diesem Momente auftretend, sieht, was geschehen, bemüht sich, den jammernden Robin, auf dessen Geschrei die Nachbarn herbeieilen, aufzurichten und eine Verfolgung des Entführers zu veranlassen. Aber Marion, deren Bitten endlich doch den Ritter gerührt haben mochten, kehrt bald wieder zurück, alles Leid verwandelt sich in Freude, heitere Tänze und frohe Lieder beschliessen das Spiel. Der volksthümliche Stoff ist in ihm mit vielem Geschick behandelt; der Dialog, naiv und lebendig, wenn auch nicht immer sehr säuberlich, sprudelt von ungesuchtem, treffendem Witze.

Alle Gesänge dieser Zeit, auch die des vorstehenden Liederspiels, sind nur einstimmig und ohne harmonische Grundlage.*) Während nun der geistliche Gesang in festen Normen zu erstarren drohte, der weltliche seine ersten fri-

*) In der auf der Pariser Bibliothek aufbewahrten Handschrift, welche Adam's Liederspiele enthält, sind die Lieder *(li rondel Adan)* allerdings unbeholfen dreistimmig gesetzt. Doch rühren diese schwachen Anfänge harmonischer Kunst jedenfalls aus einer viel spätern Zeit, als dem Jahre 1285 her.

schen Blüthen trieb, waren in stillen Klöstern grübelnde und spekulative Mönche unausgesetzt thätig, die Tonschrift zu vervollkommnen, die musikalische Theorie zu grösserer Klarheit zu entwickeln, die Grundsätze für harmonische Verbindungen zu regeln und festzustellen. Jahrhunderte gingen wieder hin, ehe es gelang, aus den rohesten Anfängen herauszukommen und einen zugleich der Kunstlehre entsprechenden und doch auch für das Ohr geniessbaren Tonsatz herzustellen. Das Volk wollte Anmuth, Natürlichkeit und Wohlgefälligkeit der Melodie, die musikalische Theorie gefiel sich darin, die sonderbarsten, unschönsten und verkünsteltsten Harmoniekombinationen als mustergiltig hinzustellen. Allmählig schieden sich Anschauungen und Bestrebungen, bis sich am Ende zwei Parteien schroff entgegenstanden. Freunde heiterer Kunst, Volkssänger und Dilettanten, die allmählig ihren Gesang mit der Laute oder Geige begleiten lernten, — wesshalb man sie auch *cantori a liuto* nannte, — entschieden sich ganz für den volksthümlichen melodischen Gesang; die gelehrten Musiker, die Kunstpedanten — die *cantori a libro* — verloren sich in unbegreiflicher Verbissenheit in die dunkelsten Irrgänge kontrapunktischer und kanonischer Unmöglichkeiten.

So sehr während des früheren Mittelalters Rom die musikalische Kunstschule Italiens, der Hort des musikalischen Kanons blieb, entwickelte sich zuletzt doch nicht hier, sondern vornehmlich in den Niederlanden und da wieder besonders am glanzvollen Hofe der Herzoge von Burgund, die Musik zu lebensfähiger Kunsthöhe.

Die Geschichte der Kunst nennt den Guillaume Dufay aus Chimay im Hennegau, um 1370 lebend, als Gründer einer einflussreichen Musikschule, die durch Jean Ockeghem um 1450 zu grösserer Vollendung gebracht, in dessen Schüler, dem berühmten Josquin de Près (um 1450 zu Vermand in der Picardie geboren, † 27. August

1521) endlich ihren hervorragendsten Vertreter fand. Josquin gehört zu den merkwürdigsten Männern seiner Zeit, die ihn als ihr Ideal bewunderte; lange stritten sich Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener um die Ehre, ihn den ihrigen nennen zu dürfen. Seine Kompositionen verdrängten in Kapellen und Privatkreisen bald Alles, was vor ihm gesungen und geschätzt worden war. In seiner Jugend Sängerknabe, dann Lehrer an der Kollegiatkirche zu St. Quentin, trat er unter Papst Sixtus IV. in den päpstlichen Sängerchor. Von Rom kam er in die Dienste Ludwig's XII. von Frankreich, darauf in gleicher Eigenschaft in die Kaiser Maximilian's I.*)

Die päpstliche Kapelle, einst der Quell alles Kunstlebens, die musikalische Hochschule, von der Lehre und Unterweisung allein ausging, sah sich nun selbst genöthigt, von ferne her solche Kräfte anzuziehen, die eine Regeneration der tiefgesunkenen musikalischen Zustände der Kirche ermöglichten. Vom 13.—16. Jahrhundert treffen wir zahlreiche Niederländer unter den päpstlichen Sängern und als Kapellmeister an den verschiedenen Kathedralen Roms und des übrigen Italiens.

Die letzten hochberühmten Namen niederländischer Künstler, gleich gross als Tonsetzer, wie als Lehrer, die uns in Italien begegnen, sind die Adrian Willaert's, Kapellmeister an der St. Markuskirche in Venedig, und seines Schülers und Nachfolgers Cyprian de Rore, den die

---

*) Vermuthungen lassen Josquin auch in Diensten des H. Herkulus I. von Ferrara und mit seinem Schüler Heinr. Isaak (von Prag) in denen Lorenzo's „des Prächtigen" in Florenz stehen. Beide sollen Gesänge dieses kunstfördernden Fürsten, besonders aber die bei dessen Maskenprozessionen gesungenen Lieder *(Canti carnascialeschi)* dreistimmig, und zwar in leichter volksthümlicher Weise, komponirt haben. Isaak wurde 1475 Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Florenz; A. Politianus preist ihn unter dem Namen Arrhigius.

Italiener in ekstatischer Verehrung den Namen: *il divino* beilegten.*)

Selbst Palestrina,**) durch den die kirchliche Tonkunst ihre Wiederbelebung und Neugestaltung, aber auch ihre höchste Vollendung fand, war ein Schüler Claude Goudimels aus der Franche-Comté, der, ein Hugenotte, am 24. August 1572 bei dem bekannten fluchwürdigen Gemetzel des Bartholomäustages in Lyon ermordet wurde.

Ich habe es versucht, im Vorstehenden bis zu den Tagen Palestrina's einen flüchtigen Abriss der Entwicklung der Musik zu geben. Es liegt mir nun ob, noch insbesondere der Ausbildung des weltlichen Gesanges zu folgen. Leider kann, wie ich bereits bemerkte, Alles, was man über Musik zu sagen vermag, nur sehr unvollkommen bleiben,

---

*) A. Willaert, Stifter der venetianischen Tonschule, um 1490 in Brügge geboren, Schüler des Jean Mouton, kam 1516 nach Rom, dann in die Dienste K. Ludwig's II. von Böhmen und Ungarn, der 1526 in der Schlacht bei Mohacz fiel. Ende 1527 trat er in seine Funktionen in Venedig ein, in welcher Stadt er Ausgangs September 1563 auch starb. Er unterrichtete ausser dem nachgenannten C. de Rore die unter den Komponisten des 16. Jahrh. hervorragenden Nic. Vicentino, Cost. Porta, Franz. della Viola und den berühmten Theoretiker Zarlino.

C. de Rore, 1516 in Mecheln geboren, Kapellmeister des H. Herkulus II. von Ferrara, 1559 zweiter, nach Willaert's Tode erster Kapellmeister an St. Markus; starb 1565, nachdem er kurz vorher in die Dienste des H. Ottavio Farnese von Parma getreten war.

**) Giovanni Pierluigi Palestrina oder Giovanni Pietro Aloisio da Palestrina (il Prenestino, Praenestinus, Musicae princeps genannt), geboren 1524 in Palestrina, studirte seit 1540 in Rom, ward 1551 Lehrer der Singknaben an der Kapelle P. Julius' II., 1555 päpstlicher Sänger, aber noch im selben Jahre von P. Paul IV. wieder entlassen; dann Kapellmeister von S. Giovanni in Laterano, 1561 an Sta. Maria Maggiore, 1565 Komponist der päpstlichen Kapelle; 1571 übernahm er seine frühere Stelle an der Capella Julia wieder, wurde aber jetzt zugleich Musikdirektor an der Congregation des Oratoriums und Leiter der Musikschule des Giov. Mar. Nanini. Er starb 2. Febr. 1594.

so lange nicht zum Worte der klingende Ton tritt. Gerne hätte ich daher im Vereine mit kunstgebildeten Freunden meinen Vortrag, der nun so zu sagen farblos bleibt, durch geeignete Musikstücke illustrirt, hätte dies die mir vergönnte äusserst beschränkte Zeit auch nur entfernt gestattet. Wenn daher diesem Abend die beste und lebendigste Interpretation fehlt, so liegt diesem Mangel nicht ein Versehen meinerseits, sondern einzig die Ungunst des Moments zu Grunde.*)

Den furchtbaren politischen Stürmen des beginnenden Mittelalters und den verheerenden Umwälzungeu, Zügen und Kämpfen, welche die Periode der Völkerwanderung erfüllen, erlag die Kultur der alten Welt; die entnervte Civilisation Rom's sank beim Andrange roher Naturkraft zu Boden. Die prächtigsten Städte Griechenlands, Italiens und Galliens waren zerstört und verödet, die Göttertempel, die Cäsarenpaläste lagen in Ruinen; was die bildende Kunst Herrliches und Bewundernswürdiges geschaffen, schien völliger Vernichtung verfallen; von vielen Orten, blühend einst, herrlich und volkreich, durch Jahrhunderte Sitze gelehrten Wissens, Pflegestätten der Kunst, waren nur öde Trümmerhaufen noch übrig. Kaum vermochten unter dem Bleigewichte barbarischer Gewalt die niedergetretenen und fast ausgetilgten Völker der alten Welt verkümmerte Reste einstiger Kultur zu bewahren und in eine bessere Zeit hinüber zu retten. Am tiefsten sank die ewige Roma, die letzte Trägerin antiker Bildung und so lange die Tyrannin des Erdkreises. Durch Jahrhunderte begegnen wir in ihr

---

*) Sehr schätzbare musikalische Belege für diesen Aufsatz bieten:

1. Winterfeld: J. Gabrieli und sein Zeitalter. Berl. 1834.
2. Allgemeine musikalische Zeitung. Bd. 40. L. 1838.
3. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs. L. 1841.
4. *La primo opera in musica. Euridice, poesia di O. Rinuccini, musica di J. Peri. Firenze, G. G. Guidi.*

keinem Gelehrten, keinem Geschichtschreiber, keinem Künstler mehr. Dennoch entschwand den niedergedrückten, entarteten Bewohnern Italiens die Erinnerung einstiger Grösse nicht völlig und sobald ihnen inmitten von Krieg und Verderben ein friedliches Aufathmen wieder möglich war, wanden sich auch mit rührender Liebe ihre Sinne und Gedanken der Vergangenheit immer wieder zu.*) Mit Fleis und Sorgfalt strebte man, noch Vorhandenes zu sammeln, nicht ganz Vernichtetes vor völligem Untergange zu bewahren. Namentlich waren es die Reste der Literatur Griechenlands und Roms, welche die allgemeine Aufmerksamkeit gebildeter Kreise fast ausschliesslich fesselten. Wie ein erfrischender Quell wirkte aber auch das neu aufgenommene Studium der Klassiker auf kommende Geschlechter.

Während Griechenland, von den Römern, Gothen und Türken verwüstet und geknechtet, unrettbar in Barbarei versank, wusste Italien, obwohl nicht minder ein Tummelplatz fremder Eroberer und durch innern Unfrieden zerrüttet, doch eine gewisse moralische Widerstandsfähigkeit zu bewahren. Wenn auch durch die Einfälle germanischer Völkerschaften äusserlich ruinirt, ward es doch durch die Vermischung mit urkräftigen, höchst bildungsfähigen Stämmen immer wieder regenerirt. Die Stürme, welche die Gesellschaft in ihren Grundvesten erschütterten, reinigten zugleich die Atmosphäre der Weltgeschichte und leiteten fri-

*) „In Italien lebt heute noch das ganze Volk, soweit es nur überhaupt etwas von Denkleben hat, im Gefühl eines ununterbrochenen Zusammenhangs mit der klassischen Vorzeit. Die Naivetät, mit der sich jeder für einen direkten Abkömmling der alten Umbrier, Römer oder Grossgriechenländer weiss, hat etwas komisch-erfreuliches. Von Scipio oder von Titus sprechen sie wie von ihrem leiblichen Urgrossvater, und kommt man gar nach Sicilien, so reden sie einem von Archimedes, Dionys oder gar von Odysseus wie von einem vertrauten alten Vetter.“

(L. Bamberger.)

sches, gesundes Blut in ihre vertrockneten Adern. So konnte es geschehen, dass im spätern Mittelalter das vielgepriesene Hesperien nochmals der Einigungspunkt aller Bildungselemente Europa's wurde. Die Beziehungen zur alten Literatur blieben durch die Sprache Roms erhalten, die auch nach der Besitzergreifung durch barbarische Völker noch Jahrhunderte hindurch die amtliche, wie die Sprache der Kirche, der Dichter, der Geschichtschreiber fast ausschliesslich blieb. Unter des Ostgothen Theodorich's Herrschaft gewann Italien Ruhe und neuen Aufschwung. Der Einfall der Longobarden störte nur momentan seine Entwicklung. Die Zeit Karl's des Grossen förderte mächtig seine Kräftigung. Bereits im 11. und 12. Jahrh. blühten gelehrte Schulen zu Salerno und Bologna. Im Kampfe gegen päpstliche und hierarchische Willkür stählte sich Wissen und Vermögen des erwachenden Geistes. Die Kreuzzüge und der dadurch angebahnte Verkehr mit dem Oriente leiteten die Bildungselemente von dort nach Europa.

Schon zur Römerzeit hatte sich neben der lateinischen Schriftsprache *(sermo urbanus)* eine Volkssprache *(sermo rusticus)* gebildet, die weitere Aus- und Durchbildung gewann, seit durch die Kriegszüge Rom's und die Einfälle fremder Völker stetes Hin- und Herfluten auf italischem Boden und fortwährende Racenkreuzung stattfand. Bereits im 8. Jahrh. begann sich in den von Mischlingsnationen bewohnten romanischen Ländern (im Südwesten Europa's) eine bedeutsame Wandlung zu vollziehen, eine neue Sprache, das sogenannte Romanzo, von den Alpen bis Sicilien hinab in unzählige Dialekte zersplittert, festzustellen. Dasselbe gelangte zunächst in der Provence und ihren Nachbarländern*)

*) Catalonien, Aragon, Valencia, Murcia, Navarra, Gascogne, Dauphinè, Langued'oc, Roussillon, Auvergne, Limousin, Poitou, Guienne, Burgund, Quercy, im nordwestlichen Sardinien, Mallorca, Minorca u. s. w.

zu dem Grade geistiger Durchbildung, der das Entstehen einer Literatur ermöglichte. Die provençalische Poesie ist die älteste im modernen Europa, diejenige, die den dauerndsten und tiefgreifendsten Einfluss auf die poetische Produktion aller Völker ausgeübt hat. Ihre Träger waren wiederum die Troubadours, die aus ihrer Heimath westwärts über die Pyrenäen ziehend, am Hofe zu Aragon, ostwärts, über den Alpen, bei den Markgrafen von Montferrat und von Este, wie nicht minder bei dem kunstsinnigen, sangeskundigen Hohenstaufen, K. Friedrich II., gastliche Aufnahme fanden. Am sicilianischen Hoflager des letztern, wie an dem Azzo's VII. zu Ferrara († 1264), den seine Zeit den Fürsten der Troubadours nannte, hatten oft festliche Wettkämpfe zwischen fremden und heimischen Sängern statt. Von hier aus machte sich denn auch der bald über ganz Italien verbreitete Einfluss der provençalischen Dichter geltend. Die frühesten italienischen Poesien, die des Ciullo d'Alcamo, des edlen Friedrich's II. und seiner hochbegabten Söhne Enzio und Manfred, sowie seines berühmten Kanzlers Pier delle Vigne stellen sich noch als ein Gemisch verschiedenartiger lateinischer und romanischer Idiotismen dar. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts aber gelangte der toskanische Dialekt, das *volgare illustre,* zu allgemeiner Geltung. Bei den Vorgängern und Zeitgenossen Dante's erscheint der poetische Ausdruck noch dürftig und beschränkt; aber dieser grosse Dichter und in fast unmittelbarem Anschlusse an ihn Petrarca und Boccacio schufen ihrem Volke eine Sprache, die, gleich befähigt für poetischen wie prosaischen Ausdruck, eine neue, reiche Blüthezeit der schönen Literatur ermöglichte. Diese Thatsache vollendete sich in wenigen Decennien, denn zwischen dem Geburtsjahr Dante's (1265) und dem Todesjahre Boccacio's (1375) liegt wenig mehr als der Raum eines Jahrhunderts. Von den drei genannten bewunderungswürdigen Männern, zugleich Schöpfer und

Vollender der italienischen Sprache, war Dante in Florenz geboren, die übrigen waren wenigstens florentinischer Abkunft.

Florenz, achtungswerth durch Freiheitsliebe und vielfache, im Interesse bürgerlicher Unabhängigkeit geführte blutige Kämpfe, berühmt geworden durch den Muth und die Entschlossenheit seiner Bewohner, wie durch deren Neigung für jede Art von Wissenschaft, für jedes Erzeugniss der Kunst — die Vertheidigung der Freiheit hat jederzeit die Geisteskräfte erweitert und vervollkommnet —, Florenz, die Wiege der poetischen Literatur Italiens, blieb auch für folgende Zeiten tonangebender Mittelpunkt aller poetischen und künstlerischen Bestrebungen, und wenn auch nicht alle späteren Dichter daher stammen, an den von hier ausgehenden bildenden Einflüssen nahmen alle Theil.

Jeder der drei vorstehend genannten berühmten Männer hatte ziemlich den gleichen Bildungsgang. Alle empfingen durch die Dichtungen der provençalischen Sänger und die Ritterbücher des karolingischen Sagenkreises die erste Anregung, daneben aber betrieben sie mit grösstem Eifer das Studium der römischen Schriftsteller. Die Kenntniss des Griechischen war noch eine so seltene, dass Petrarca nur zehn Gelehrte aufzuzählen wusste, die damals in Italien diese Sprache verstanden. Dante hinterliess der Nachwelt in seiner göttlichen Komödie ein von allen Zeiten bewundertes Meisterwerk epischer Poesie. Petrarca wurde der Schöpfer des zierlichen, kunst- und gedankenreichen Sonnetts und der anmuthigen Canzone; Boccacio der mustergiltige Begründer italienischer Prosa, das kaum erreichte Vorbild für zahlreiche kommende Novellisten und Erzähler. Leider hat die italienische Literatur in ihrem Bestreben nach äusserer Eleganz, nach Wohllaut und Zierlichkeit des Ausdrucks, nach geschmackvoller, anmuthiger Darstellung es versäumt, sich auch geistig zu vertiefen. Italienische

Dichtungen werden stets durch harmonischen Tonfall, durch süssen Wohlklang, musikalischer Behandlung so entgegenkommend, bezaubern; ihr Inhalt, mehr ein Spiel mit schönen Worten und reizenden, lieblichen Bildern, als ein Erguss tiefer Gedanken und ergreifender Innerlichkeit, lässt strengen, dem Gehalt auf den Grund gehenden Forderungen gegenüber, meist unbefriedigt.

Die schöne Literatur Italiens ist ausserordentlich reich und vielseitig. Das Epos fand in Pulci, Bojardo, Ariosto und Tasso seine hervorragendsten Vertreter, die Zahl der Sonnettendichter ist unübersehbar; die Burleske und Satyre, als deren eigentlichste Heimath ebenfalls Florenz anzusehen ist, die erotische Poesie, wie die Dialektdichtung und die Kunst der Improvisatoren gediehen nirgends anderswo mit gleichem Erfolge. Dagegen entwickelte sich die dramatische Dichtung hier später und mühsamer. Auf dem Gebiete der Tragödie haben die Italiener trotz vielfacher Anstrengungen doch nur minder bedeutendes geleistet; dafür aber, nachdem sie nur erst über das Anlehnen an Plautus und Terenz hinweg waren, bethätigten sie eine um so grössere Fruchtbarkeit und Originalität auf dem des Lustspiels und der burlesken Posse.

Ich habe es versucht, der Schilderung der musikalischen Entwicklung die der literarischen in eben so allgemeinen Umrissen folgen zu lassen. Wir sind nun an dem Zeitpunkte angelangt, da Musik und Poesie in Wechselwirkung treten und zum Zwecke dramatischer Darstellungen sich verbinden können. Von dem ernsten Dante, dem Schüler Brunetto Latini's, dem Genossen Cimabue's und Giotto's, wissen wir, dass er ein Freund aller Tonkünstler, ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik war. Besonders der Sänger Casella, der des Cino da Pistoja *Madrigale* (damals eine neue poetische Form) in Musik setzte, genoss seines intimen Umgangs. Dante errichtet

ihm in seinem herrlichen Gedichte, der göttlichen Komödie, ein bleibendes Denkmal; er begegnet ihm nämlich auf seiner Wanderung durch das Fegefeuer (im zweiten Gesange des Purgatorio) und berauscht sich hier nochmals an dem süssen Gesange seines ehemaligen Lieblings.*) Gewiss war

---

*) 76. Und aus der Seelenschaar hervor trat eine,
Mich zu umarmen mit so grosser Liebe,
Dass zur Erwiederung sie mich bewog.

79. O Schatten, wesenhaft nur für das Auge!
Dreimal umwand ich hinter ihm die Hände
Und dreimal führt' ich sie zur Brust zurück.

82. Vor Staunen glaubt' ich, dass ich mich verfärbte,
Weshalb der Schatten lächelnd von mir wich,
Und als ich vorwärts schritt, um ihm zu folgen,

85. Mich sanft und freundlich abzusteh'n ermahnte.
Da ward ich, wer er sei, gewahr und bat ihn,
Dass er mit mir zu reden etwas weile.

88. Wie ich im Leib, der sterblich war, Dich liebte,
Erwiedert' er, lieb' ich von ihm getrennt Dich,
Darum verweil' ich; aber warum gehst Du? —

91. Hierher zurückzukehren, mein Casella,
Sagt' ich darauf, schritt ich zu dieser Reise.
— — — — — — — — — — — — —

106. Raubt Dir kein neu Gesetz — — — —
Des liebevollen Sanges Brauch und Kenntniss,
Der all mein Sehnen zu beruh'gen pflegte,

109. So wolle meiner Seele, die begleitet
Vom Leib hierher kam und sich schwer beklemmt fühlt,
Ein wenig Labsal durch Dein Lied bereiten. —

112. „Die Liebe, die zu mir im Geiste redet"
Hub er darauf so süss zu singen an,
Dass noch die Süssigkeit mir innen nachtönt.

115. Mein Meister, sowie ich und jene Seelen,
Die mit mir kamen, schienen so beseligt,
Als ob nichts Andres uns am Herzen läge.

118. Wir gingen ganz vertieft in seine Töne.

(K. Witte.)

es auch Sitte, die Sonnette und Canzonen Petrarca's und seiner vielen Nachahmer mit Begleitung der Laute zu singen. Man erzählt, dass Luigi Pulci sein umfangreiches Heldengedicht: „Der grosse Morgante *(il Morgante maggiore. 1488.)* an der Tafel des Lorenzo von Medici nach Art. der alten Rhapsoden vorgetragen habe. Dasselbe Epos wurde später am Hofe von Ferrara von dem berühmten Poliziano, dem gelehrten Ficino und der schönen Lucrezia von Medici, Gemahlin Alfonso's II. von Este, in gleicher Weise singend und recitirend wiederholt. Auch Bojardo soll seinen in Ferrara gedichteten „verliebten Roland" *(Orlando innamorato. 1496)* dem Hofzirkel in ähnlicher Art zuerst vorgeführt haben. Man darf sich allerdings unter solchem Gesange keinen lied- oder arienartigen, zu dem sich epische Dichtungen überhaupt nicht eignen, denken. Der Vortrag bestand voraussichtlich nur in einem Deklamiren mit erhöhter Stimme, an passenden Stellen, je nach Einsicht und Geschmack der Mitwirkenden, psalmodirend zu melodischen Fragmenten aus dem Stegreife übergehend. Die Lust am Gesange wurde aber durch derartige Versuche angeregt, und die Höfe, durchgehens kunstsinnig und für höhere und feinere Genüsse empfänglich, liessen solchen Bestrebungen möglichste Förderung zu Theil werden. Nachdem nun endlich noch durch den sinnreichen Ottaviano dei Petrucci von Fossombrone i. J. 1502 in Venedig der Notendruck mit beweglichen Metalltypen erfunden worden war, konnten musikalische Werke leichter wiedergegeben, für ihre weitere Verbreitung gewirkt, der Liebe zum Gesange stets neue Nahrung zugeführt werden. Es ist ganz unglaublich, welche Fülle von Gesangsmusik im 16. und 17. Jahrhundert besonders in Italien auf den Markt gebracht wurde und mit welcher Theilnahme das musikliebende Publikum diesen Publikationen folgte.

Italien war im spätern Mittelalter in eine Menge kleiner Territorien zersplittert. Die Karte des Landes erscheint in dieser Periode so bunt und häufig wechselnd, wie in unferner Zeit diejenige Deutschlands; aber dort wie hier hatte dieser Zustand, wenn er auch politische Schwäche zur Folge hatte, den Vortheil, dass Kunst, Wissenschaft und edlere Bildung vielseitige und allgemeine Pflege fanden. Je unbedeutender an Ausdehnung und politischem Einflusse die zahlreichen Staaten Ober- und Mittelitaliens waren, um so wetteifernder bestrebten sie sich, Gelehrte, Dichter, Musiker, Maler und Architekten anzuziehen, zu beschäftigen und zu unterstützen. Es gehörte zum guten Ton, für Kunst und Literatur sich zu begeistern.

So finden wir denn an den Höfen der Medici in Florenz, der Markgrafen von Montferrat in Casale, der Herzoge von Este in Ferrara und Modena, der Montefeltre und Rovere in Urbino, der Malatesti in Rimini, der Gonzaga in Mantua, der Scaliger in Verona, der Sforza und Visconti in Mailand, der Farnese in Parma, der Herzoge von Savoyen in Turin u. s. w. der Kunst Kulturstätten erblühen, zu denen sich alle hervorragenden und schöpferischen Geister drängten.

War nun schon der Hofton überhaupt ein feinerer und gesitteterer, der Umgang mit den besten Söhnen des Landes ebenso Bedürfniss als Sache des Ehrgeizes, so gaben die stets wiederkehrenden glänzenden Hoffeste bei Vermählungen und ähnlichen Veranlassungen oder der mit verschwenderischer Pracht allerwärts begangene Carneval den Künsten vielfache Gelegenheit, sich in hervortretender Weise zu betheiligen, und den Künstlern begehrte Veranlassung, sich auszuzeichnen. Von jeher veranstaltete man zur Verherrlichung solcher Hoffeste, und zwar nicht in Italien allein, prunkvolle Aufzüge, theatralische Spiele, Turniere und musikalische Wettkämpfe. Es galt zuletzt nur, alle diese

getrennten Bestrebungen in einen Rahmen zusammenzufassen und das musikalische Festspiel, die Oper, war erfunden.

Zu den nach dieser Richtung hin gemachten Versuchen traten seit Wiederaufnahme der klassischen Studien, gerade in den gebildeten Kreisen der Gesellschaft, unklare, aber die Phantasie äusserst erhitzende Vorstellungen über die Musik der Alten und deren wunderbare Wirkungen. Damals, wie heute, fehlte für diesen Gegenstand jede unmittelbare Anschauung, aber die Sagen von Orpheus und Amphion, das, was man sich von dem überwältigenden Eindrücke des griechischen Drama's erzählte, hielten die Geister in Aufregung und Spannung. Wie mussten die machtvollen Tragödien eines Aeschylos, Sophokles und Euripides, die man dem Text nach wohl kannte, erst wirken, wenn man eine entsprechende Musik dazu wieder zu finden vermochte? Die Umgestaltung der Tonkunst im Sinne des Alterthums wurde allmählig Losung des Tages.

Es ist nöthig, uns nochmals den Zustand der Musik im beginnenden 16. und 17. Jahrh. zu vergegenwärtigen. Die kirchliche Tonkunst hatte in Palestrina ihren Höhepunkt erreicht, aber schon er, wie die besten Meister seiner und der nächstfolgenden Periode (A. Willaert, Cyprian de Rore, Costanzo Porta, Orlando di Lasso, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Carlo Gesualto, Principe di Venosa, Claudio Monteverde u. A.) bebauten, neben der geistlichen Komposition (in unversiegbarer Fülle immer neue Messen und Motteten erzeugend und durch ihre Stellung und Bedeutung in der Kunst stets noch den Vorrang einnehmend), zugleich mit Vorliebe das Gebiet des kunstreichen, mehr-, ja vielstimmigen weltlichen Gesanges. Ursprünglich hatte man auch hier an das Volksmässige angeknüpft; man hatte *Frottoles,* d, i. triviale, spasshafte Volkslieder, dann *Villanellen* oder *Villoten,* Bauernlieder, *Ballette,* Tanzlieder u. s. w. komponirt, bis man endlich zu den *Madrigalen*

gelangt war, kurzen, von Tasso nachmals zur höchsten Vollendung gebrachten und flüchtigem Reimwerk entrückten Gedichten, den Preis der Liebe singend, innige, in wenigen Zeilen, wie Blüthenblätter leicht hinschwebende Gedanken enthaltend und mit einer witzigen oder zarten Wendung schliessend. Derartige Dichtungen nun, in einem freien, mehr oder minder kunstreichen oder verkünstelten Kontrapunkt gesetzt, bildeten durch Jahrhunderte die Grundlage für alle Kammermusik, in dieser Zeit fast ausschliesslich auf Gesang angewiesen, das Lebenselement aller feineren musikalischen Kreise. In den Gesellschaften des Hofs, wie in denen gebildeter Familien, bei heiteren Festen, wie bei ernsten Veranlassungen, in öffentlichen Vorstellungen und Schauspielen aller Art, bei Maskeraden und Festaufzügen, selbst in der Kirche behauptete das mehrstimmige *Madrigal* seinen Platz.

Die Gesangsfertigkeit gleichzeitiger Sänger, ihre Treffähigkeit und Taktfestigkeit muss eine sehr achtungswerthe gewesen sein, denn die oft sehr eigenartigen und vielverschlungenen Tonsätze der alten Madrigalisten, an deren Ausführung Künstler wie Dilettanten sich gleicherweise betheiligten, bieten selbst geübten Sängern unserer Tage schwer zu lösende Aufgaben.

Für die Dauer aber konnten derartige, von ihrer Zeit mit Recht hochgehaltene Meisterwerke des mehrstimmigen Satzes allein doch nicht befriedigen, am wenigsten ein Volk, das von den Künsten in erster Linie sinnlichen Genuss und geistige Anregung begehrt, ihnen aber nicht grübelndes Sinnen und innere Vertiefung entgegenbringt. All diesen kunstvollen *Madrigalen* fehlt das dem italienischen Ohre wichtigste Element: die hervortretende, einschmeichelnde, liebliche Melodie. Waren auch die einzelnen Stimmen nach den Gesetzen der Schule und Tonlehre zueinandergefügt, weder der Verstand, der die Worte deutlich zu vernehmen

begehrte, noch das Gemüth, das durch die Töne in eine gewisse Stimmung versetzt sein wollte, wurden hier befriedigt. Es war mehr Musik für die Augen wie für die Ohren, unfähig, das Individuum zu interessiren, die musikalische Charakteristik zu bereichern. Daher begegnen wir denn auch allmählig solchen Versuchen, die den Einzelgesang in der Art anzubahnen streben, als sie die Hauptstimme der *Madrigale* von einem Solosänger, die übrigen Stimmen von Instrumenten ausführen lassen. Aber auch diese an und für sich schon unkünstlerische Manier ward bald wieder aufgegeben, besonders seit die Gesangkunst der Fachmusiker sich zu grösserer Vollendung erhoben hatte. Die berühmten Kunstsänger dieser Zeit (Jacopo Peri und Giulio Caccini in Florenz, Honufrio Galfreducci, Melchior Palantrotti und die vielgepriesene Vittoria Archilei) vermochten es, in Läufern, Trillern, wie in allen Arten von Fiorituren den kunstfertigsten Sängern der Gegenwart wenigstens gleich zu thun. Aber was half dies? Immer war ja die eigentliche *Cantilene*, der melodische Einzelngesang von bestimmtem Ausdruck, der Gegenstand der Wünsche, namentlich der florentinischen Kunstfreunde, noch nicht gefunden. So viel ward zuletzt Allen klar, dem griechischen Drama entsprach der vorhandene Madrigalengesang nicht.

Von den am toskanischen Hofe lebenden Tonkünstlern schienen zur Verwirklichung der Idee einer selbständigen, auf die Darstellung bestimmter Zustände und Empfindungen abzweckenden Gesanges vorzugsweise berufen: der verständige Peri und der geschickte Caccini. Letzterer gab 1601, nachdem bereits ein Jahr vorher seine und Peri's Partituren der „Euridice" erschienen waren, unter dem Titel: „die neue Musik" *(le nuove Musiche)* in Florenz eine Sammlung von ihm im Laufe der letzten Jahre erdachter Einzelngesänge heraus, in deren höchst interessantem Vorworte er sagt, dass

er zuerst derartige Tonsätze ersonnen habe. Dann erzählt er, dass er vor Jahren schon gelegentlich eines Besuches seiner Vaterstadt Rom dort in den Häussern der Herren Neri und Strozzi vor Kennern und Liebhabern seine Gesänge mit ungemeinem Beifalle habe hören lassen und dass ihm damals die Versicherung geworden, man habe bisher ähnlichen Gesang einer von einem einfachen Instrumente begleiteten Einzelnstimme nie gehört. Aus dem uns glücklicher Weise erhalten gebliebenen Werke Caccini's vermögen wir die gleichzeitige Stufe künstlerischer Ausbildung genau zu erkennen. Noch bedeutsamer aber ist für uns die ausführlich und trefflich geschriebene Anleitung zum guten Gesange, die der Verfasser — zugleich ein vorzüglicher Gesanglehrer — seiner Schrift beigegeben hat. Bald sehen wir nun nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Musik in neue Bahnen, ja letztere sogar auf bedenkliche Abwege gedrängt, denn bereits i. J. 1602 gab der berühmte Ludovico Viadana in Rom (lange irrthümlich für den Erfinder des Generalbasses gehalten) seine epochemachenden *Concerti ecclesiastici* heraus, mit denen er dem Sologesang auch in der Kirche Eingang verschaffte.

Man darf wohl behaupten, dass die Lust und die Freude an theatralischen Vorstellungen und die Neigung für sie so alt wie das Menschengeschlecht ist. Sobald bei einem Volke sich Kulturbestrebungen nachweisen lassen, stossen wir auch auf Spuren dramatischer Spiele. Das Christenthum erbte das Vergnügen an ihnen vom Heidenthume. So sehr die Kirche anfangs auch gegen jede Erinnerung an den alten Aberglauben und die ihn stützenden Gebräuche und Sitten eiferte, vermochte sie endlich doch nichts besseres zu thun, als den Strom heidnischer Lustbarkeiten auf ihr eigenes Gebiet herüberzuleiten und der allgemeinen, unausrottbaren Liebhaberei für theatralische Darstellungen nachzugeben. Von ihr ging zuletzt sogar die

Wiederbelebung der Schauspielkunst aus, nur suchte sie die ursprünglich heidnische Bedeutung der Tänze, Gesänge und Freudenäusserungen in Vergessenheit zu drängen und christlich umzubilden. An hl. Tagen versammelte sich das Volk um die Kirchen. Man betete und unterwarf sich frommen Bussübungen, aber man zechte und tollte darnach auch nach Herzenslust. Gotteshäuser und Kirchhöfe erfüllte dann laute Fröhlichkeit und die entfesselte Lust der Tänze, Mummereien und profaner, nicht selten zuchtloser Gesänge und anstössiger Handlungen. Wie auch Fürsten, Synoden und Konzile gegen solche Entweihung heiliger Stätten eifern mochten, es war vergebens, denn die Kleriker stacken meist selbst unter der Decke, waren in der Regel Anstifter aller Ausschweifungen, unter den Tollen die Tollsten. Diese regellosen Lustbarkeiten gewannen in den *Mysterien,* dramatisch bearbeiteten Darstellungen biblischer und anderer heiliger Handlungen, gewöhnlich auch von Geistlichen gespielt und geleitet, frühe schon feste Gestalt. Zu wirklicher Kunsthöhe und nationaler Bedeutung entwickelten sich die geistlichen Schauspiele allerdings nur in Spanien, in den *Autos sacramentales* von Calderon und Lope de Vega. Aber auch in Frankreich, Deutschland und England waren sie der beliebteste Schmuck und das nothwendige Attribut der Festzeiten.*) Unter dem sonnigen, ewig

*) Siehe darüber: Alt: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnisse. Berl. 1846. — Bechstein: Das grosse thüring'sche Mysterium von den 10 Jungfrauen (zu Eisenach 1322 gespielt). Halle 1855. — Hase: Das geistliche Schauspiel. Lpz. 1858. — Hoffmann: Fundgruben. Bresl. 1837. — Holland: Die Entwicklung des deutschen Theaters im Mittelalter. München 1861. — Keller: Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrh. III. Stuttg. 1853. — Mone: Altdeutsche Schauspiele. Lpz. 1841, und: Schauspiele des Mittelalters. II. Karlr. 1846. — Palm: Rebhun's Dramen. Stuttg. 1859. — Schletterer: Das deutsche Singspiel. Augsb. 1863 und viele andere Werke.

heitern Himmel Italiens, bei dem erregbaren, dem Glänzenden, Phantastischen und allem Schauspielhaften so sehr geneigten Sinne seiner Bewohner und der so natürlichen und überraschenden Empfänglichkeit derselben für Poesie und Musik, die selbst zu dichterischen Formen Töne und Weisen findet, die der Nordländer für unkomponirbar erklärt, bei der nur hier möglichen Sorglosigkeit und Anspruchlosigkeit des Lebens, kann sich ohne besondere künstlerische Zuthat jedes Kirchenfest, jede Prozession leicht zu einem in schillernden Farben strahlenden und in anmuthigster Weise sich entwickelnden Schauspiele gestalten. Mysterien und Moralitäten *(Figure, Vangelii, Esempii, Istorie* oder *Commedie spirituali)* kannte man schon seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Im 15. Jahrhundert wurden die Höfe die Kulturstätten für die dramatische Kunst. Florenz, Ferrara, Mailand, Mantua, Venedig und Turin hatten bereits prächtige Schauspielhäuser, als man in Rom noch Singspiele auf einem an den Strassenecken und auf öffentlichen Plätzen haltenden Karren gab.*)

In Florenz, dieser alles Schöne und Edle fördernden Stadt, waren die Mediceer, eine Kaufmannsfamilie, zu unermesslichem Reichthume und durch Klugheit, Mässigung, Herablassung und Freigebigkeit zu hohem bürgerlichen Ansehen gelangt. Der grosse Wohlstand des Hauses, das aus dunklen Anfängen im 14. Jahrhundert zuerst an's Licht der Geschichte tritt, datirt aus den Zeiten der Konzile zu Konstanz (1414—1418) und Basel (1431—1439). Damals schwang sich Johann von Medici, gen. Bichi († 1429),

*) Im J. 1606 wurden dramatische Kompositionen von Quagliati und Tarditi auf einem beweglichen Karren von zehn Personen (fünf Sängern und fünf Instrumentalisten) in den Strassen Roms dargestellt, denen trotz der Unvollkommenheit der äussern Ausstattung wunderbare Wirkung nachgerühmt wurde.

zum ersten Banquier Italiens auf. Die treue und ehrenwerthe Freundschaft, die derselbe dem Balth. Cossa (als Papst Johann XXIII. vom Konstanzer Konzil seiner Würde entsetzt) erwies und der uneigennützige Schutz, den er ihm, dem Unterliegenden, schenkte, verschafften ihm die Achtung Europa's. Durch seine Wechsel, seinen guten Willen, seine offene Hand ward es allein den italienischen Fürsten und Prälaten ermöglicht, den lange dauernden Kirchenversammlungen an den Ufern des Bodensee's und Rhein's beiwohnen zu können. Wer wird es ihm verargen, wenn er der Kirche einen Theil der Reichthümer wieder abnahm, die sie, zum Unheil der Staaten und Völker, im Laufe der Zeit mit unersättlicher Gier zusammengerafft, wenn er sich Zinsen bezahlen liess, deren Höhe man verdammte, sie aber, da er allein Geld besass, wenn auch mit blutendem Herzen, doch zahlte? Nach des Vaters Tode vererbte sich Vermögen und Einfluss auf Cosmos von Medici (geb. 1389, † 1464), ausgezeichnet durch Klugheit, Humanität und unbegrenzte Grossmuth, vom Volke als „Vater des Vaterlandes" gepriesen. Unter dessen Enkel Lorenzo, dem Prächtigen (geb. 1448, † 1492), einem Manne, an Reichthum allen Privatpersonen Europa's überlegen, mehr aber noch durch Weisheit und Kenntnisse hervorragend,*) erreichte der Familie Ansehen, deren Glieder es immer noch als höchste Ehre schätzten, Bürger von Florenz zu heissen, ihren Höhepunkt. Das Geschlecht sank von dem Augenblicke, da es seine bürgerlichen Tugenden und Pflichten vergass und den edlen Traditionen seines Namens untreu wurde; von der Zeit, da es in den

---

*) „Lorenzo, der alte, von Medici, war ohne Widerrede gewiss einer, wo nicht der erste der allervortrefflichsten Männer, nicht nur der selbst tugendhaften, sondern auch der die Tugenden liebenden und belohnenden, die da jemals in der Welt gefeiert wurden."
(Ant. Fr. Grazzini, gen. der Lasco. 1503.)

Fürstenstand erhoben ward (1531. 1569) und, um in seiner neuen Würde sich zu behaupten, sich Oesterreich und den Jesuiten in die Arme warf. Wie in anderen fürstlichen Familien begegnen wir auch bei einzelnen Gliedern der Mediceer ungesättigter Ehrbegierde und rücksichtsloser Herrschsucht, wilder Grausamkeit und tückischer Hinterlist. Im Laufe eines Jahrhunderts starben acht Glieder der Familie eines unnatürlichen Todes.*) Mord war ja in diesen italienischen Adelsgeschlechtern selbst unter Brüdern und nächsten Verwandten keine Seltenheit.

Diese einstige Krämersfamilie, deren Seitenlinien auch dann dem Handel noch nicht entsagten, als das Geschlecht zu höchstem Ansehen bereits gelangt und selbst mit Kaisern und Königen in verwandtschaftliche Verbindungen getreten war, gab der Welt drei Päpste,**) viele Kardinäle, Erzbischöfe und Bischöfe, Frankreich zwei Königinnen,***) Toskana sechs Grossherzoge;†) aber alle diese Ehren verleihen dem Namen Medici seinen Glanz nicht. Er würde vergessen sein, wie der anderer erloschener Fürstenhäuser, die gleicher Auszeichnungen, gleicher Ehren einst sich rühmen konnten, wenn nicht in den hervorragenden Gliedern dieser merkwürdigen Familie die bewundernswerthe Gabe, Glücksgüter, mit denen ein freundliches Geschick sie so

---

*) Peter Franz 1477 ermordet, Julian 1478 ermordet, Peter 1513 ertrunken, Alexander 1537 ermordet, Johann 1562 erstochen, Garsias 1562 hingerichtet, Isabella 1578 strangulirt, Franz 1587 vergiftet.

**) Leo X. 1513—1521. Clemens VII. 1523—1534. Leo XI. 1605, 1.—27. April.

***) Katharina, geb. 1519, vermählt mit Heinrich II. 1533, † 1589. Maria, vermählt mit Heinrich IV. 1600, † 1643.

†) Cosmus I. magnus 1569—1574. Franz † 1587. Ferdinand I. † 1608. Cosmus II. † 1621. Ferdinand II. † 1670. Cosmus III. † 1723. Johann Gasto † 1737.

überreich gesegnet hatte, in der für das allgemeine Wohl edelsten, nützlichsten und freigebigsten Weise zu verwenden, so zu sagen erblich gewesen wäre. Diese Klugheit, der grösste Segen, der dem Reichthume werden kann, findet sich leider allzu selten, sonst würden unsere Geschichtsbücher die Namen von Tausenden von Wohlthätern der Menschheit, Namen, deren Glanz den stolzer Fürsten- und Heldengeschlechter weitaus überstrahlen würde, häufiger zu verzeichnen haben. Alle Fehler und Sünden des Hauses Medici sind vergessen, aber unvergänglich und mit ewigem Ruhme leuchtet dieser Name durch alle Zeiten, weil er mit der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Humanität und Civilisation auf's engste verbunden ist.

Die Mediceer schmückten ihre Vaterstadt mit den herrlichsten Bauten, sie erweiterten und bereicherten die durch das Bücherlegat Niccolo Niccolini's fundirte erste öffentliche Bibliothek Italiens, stifteten die platonische Akademie, deren erster Präsident der berühmte Platoübersetzer Marsilio Ficino war, und suchten die 1348 gegründete florentinische Universität, an der die grössten Gelehrten, besonders auch namhafte griechische Lehrer, wirkten, in jeder Weise zu heben und zu unterstützen. Sie unterhielten Reisende, die allerorts Antiken, Gemälde und Manuskripte für ihre grossartigen Sammlungen aufzukaufen hatten; in ihrem Hause fanden Dichter und Künstler ehrenvollste Aufnahme und freigebigste Theilnahme, seltenste Werthschätzung, ja oft hingebendste Freundschaft. Es war die Zeit, in der eine erstaunliche Begierde die gebildeten Klassen erfasst hatte, die Werke der Alten zu suchen und zu conserviren. Die Entdeckung eines Codex der klassischen Literatur wurde der Eroberung eines Königreichs gleichgeschätzt und es galt für rühmlicher, einen alten Schriftsteller ediren und erklären zu können, als neue Bücher zu schreiben. Lorenzo von Medici zählt selbst zu den talentvolleren und frucht-

barsten Dichtern Italiens. An den Namen seines Sohnes, Papst Leo X., der das aus der ganzen Christenheit durch Ablasskram zusammengeraffte Gold im Kreise ausgelassener Reimer und Possenreisser lustig wieder verprasste, aber zugleich auch der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode italienischer Kunst war, welche die Werke Michel Angelo's, Leonardo da Vinci's, Tizian's, Raphael's, Correggio's, Bramante's und vieler andern Meister entstehen sah, knüpft sich die Erinnerung an das goldene Zeitalter der Künste und Wissenschaften. Nochmals flammte im 17. Jahrhundert unter der leider nur allzu kurzen Regierung Cosmos' II. der alte Ruhm des Hauses in hellem Glanze empor, um dann auf immer zu verlöschen.

Mit den Mediceern in Florenz wetteiferten am erfolgreichsten die Herzoge von Este,*) die das nachmals unter päpstlicher Herrschaft entvölkerte und verarmte Ferrara zum Wohnsitze der Musen und Mittelpunkte hoher Bildung erhoben hatten. Neben Florenz kann ebenbürtig nur Ferrara mit seinen Kunst- und Gelehrtenschulen und seiner freigebigen Gastlichkeit für talentvolle und geistreiche Männer genannt werden. An beiden Orten liefen die Bestrebungen zur Hebung dramatischer Kunst zusammen, von ihnen gingen zunächst alle Anregungen zu ihrer Vervollkommnung aus.

Folgen wir nun der allmähligen Entwicklung dramatischer Spiele, versetzen wir uns im Geiste nach dem reichen, freiheitsliebenden, trotzigen und frohen Florenz. Selbstverständlich ist das Haus Medici, dessen Blüthezeit in Bezug auf poetische Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen wird, tonangebend. Es ist die Zeit des

*) Albert, Markgraf, 1388—1393; er stiftet 1392 die Universität in Ferrara. Nikolaus III., der Friedensstifter, † 1441. Lionell † 1450. Borso, Herzog, † 1471. Herkules I. † 1505. Alfons I. † 1534. Herkules II. † 1558. Alfons II. † 1597.

Karnevals, der von Weihnachten ab gefeiert, an altgriechische und altrömische Festlichkeiten anknüpft.

Die altgriechischen Landdionysien nahmen am 26. Dezember ihren Anfang, die Lenäen und Stadtdionysien fielen noch in die Zeit unserer Fasten. Die altrömischen Sartunalien hielten vom 17. oder 19. Dezember eine ganze Woche hindurch an und durften je nach Lust und Neigung einer zu heiterm Mummenschranz stets aufgelegten, unverwüstlichen Volksnatur sogar beliebig verlängert werden. Hatte die Kirche auch versucht, die alten Volksgebräuche in ihren Bereich zu ziehen und ihnen gewohntermassen eine christliche Wendung zu geben, so lebten eben auch hier die heidnischen Einrichtungen fort. Die tolle Maskenwirthschaft des Karnevals begünstigte die Fortsetzung altrömischer, grotesk-komischer, nicht immer dezenter mimischer Tänze und Schauspiele.

Am ausgebildetsten erschienen die Karnevalsbelustigungen zu Florenz zur Zeit Lorenzo's, der nicht nur selbst die muthwilligsten Lieder dafür dichtete und die heitersten Scenen, ja besondere poetische Formen für sie ersann, sondern auch eine mit Gesangstücken bereicherte *„Rappresentatione"*, d. i. ein Schauspiel mit Gesängen, selbst verfasste.*) Er blieb der persönliche Mittelpunkt des ausgelassensten Treibens und Jubels. Aus nächtlichen, beim Scheine zahlloser Fackeln ausgeführter Prozessionen und Aufzügen entwickelte sich im Laufe der Zeit eine Art Schauspiel. Vorläufig genügte es noch, das Auge allein zu ergötzen. Stattlich geharnischte Schaaren zu Pferde und zu Fusse vereinigten sich, einen Triumphzug darzustellen. Ein Triumphator fuhr auf hohem Wagen unter jubelndem Zuruf der Menge durch die beleuchteten Strassen. Nebenher

*) Seine Tonsetzer waren (siehe pag. 14) die berühmtesten Meister ihrer Zeit: Josquin und dessen Schüler Isaak.

hatten Witz und Humor freiesten Spielraum. Die Jugend der Arnostadt zog in abenteuerlicher Verkleidung, Lorenzo's frohe und ausgelassene Verse singend, dem Festzuge voraus oder drängte sich zwischen ihn hinein. In andern Jahren wählte man Stoffe aus der Mythologie, z. B. die Sage von Bachus und der Ariadne.

Wie diese Volksfeste, so feierte man auch die Hoffeste. Einem mailändischen Geschichtschreiber, Tristano Chalco, verdanken wir die Beschreibung eines merkwürdigen Spektakels, das gelegentlich eines Hochzeitfestes am herzoglichen Hofe zu Mailand aufgeführt wurde und als dessen Erfinder er den Bergonzo Botta, einen Edelmann aus Tortona, nennt.*)

---

*) In italienischen Archiven und Spezialgeschichten finden sich zahlreiche Schilderungen prächtiger Hoffestlichkeiten. Alle gleichen sich in ihrer Anlage, sie suchen sich nur im Reichthum ihrer Ausstattung und in der bei ihrer Ausführung bethätigten Verschwendung zu übertreffen. Als am 2. Februar 1502 die edle Frau Lucrezia Borgia als geliebte Gattin Herzogs Alfons I. in Ferrara ihren festlichen Einzug hielt, hatte ihr Schwiegervater, Herzog Herkulus I., der überhaupt für dergleichen Festlichkeiten durch sein ganzes Leben hindurch eine wahre Leidenschaft entfaltete, ihr zu Ehren Schaustellungen veranstaltet, wie sie herrlicher nie gesehen worden waren. An der Spitze des Zuges ritten, in die Farben des Hauses Este gekleidet, die herzoglichen Armbrustschützen, ihnen folgten 24 Pfeifer und Trommler, diesen ein Musikchor von 80 Trompetern. Vor der Braut her gingen wieder 6 Trommler. Ausser dem Triumphbogen hatte man an 4 verschiedenen Orten auf offener Strasse Bühnen errichtet, vor denen jedesmal der Zug anhielt, um ein Festspiel mit anzusehen. Auf dem ersten Theater befanden sich 3 Göttinnen, jede mit einem goldenen Apfel in der Hand; sie sangen Verse zum Lobe der erlauchten Braut; auf dem zweiten begrüsste sie Herkules und Kupido; auf dem dritten hiess sie Merkur, von einem Chore von Nymphen umgeben, mit Tanz und Gesang willkommen; auf dem vierten sah man eine auf einem rothen Stiere reitende Nymphe, begleitet von 8 andern Nymphen, deren jede, mit einem Jagdspiess bewehrt, auf einem Ochsen stand. 8 Satyre tanzten und sangen um sie her. Bei dem Mahle, das den festlichen Tag beschloss, wurde die Gesellschaft mit ausgesuchter Musik (Zithern, Pfeifen,

„In Mitte eines prächtigen Saales, mit einer herrlichen, von zahlreichen Instrumentalisten eingenommenen Gallerie umgeben, sah man eine grosse Tafel. Sobald das Brautpaar eintrat, begann das Fest. Jason eröffnete die Scene, gefolgt von den Argonauten, die mit drohender Miene einherschritten, das goldene Vliess mit sich führend, das sie, nachdem sie ein Ballet getanzt, das ihre Bewunderung der schönen Prinzessin und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrücken sollte, auf der Tafel zurückliessen. Dann erschien Merkur, dem drei Quadrillen von Tänzern folgten und der in gebundener Rede sich der List und Klugheit rühmte, mit der er dem Hirten des Königs Admet von Thessalien, Apollo, das schönste und fetteste Kalb der

---

Trommeln und Trompeten) und lebenden Bildern unterhalten. An den nächsten 5 Abenden fanden dramatische Vorstellungen auf einer Bühne statt, die der Herzog in der grossen Halle des Justizpalastes aufschlagen und reich und köstlich hatte ausschmücken lassen. 110 Personen wirkten in diesen Spielen mit. Unmittelbar vor der Bühne sass das Orchester, hinter ihm im Halbkreis die Gäste. Zwischen jedem Akte wurde eine *Moresca,* ein pantomimischer, damals sehr beliebter, halb moderner, halb pyrrhischer Tanz, ausgeführt. Die erste *Moresca* tanzten 10 Krieger, nach Art der Alten mit breiten Messern, Keulen, zweihändigen Schwertern und Dolchen bewaffnet. Beim Beginn der Musik theilten sie sich in 2 Parteien, die sich als Gegner wüthend angriffen; die Streiche fielen nach dem Takte der Instrumente. Stets tanzend bedienten sie sich ihrer verschiedenen Waffen, zuletzt der Dolche. Auf ein Zeichen fiel die eine Hälfte, wie verwundet, zur Erde und ward nun von den Siegern gefesselt und fortgeführt. In der dritten *Moresca* kamen auf einem Karren, von einem Einhorn gezogen, das ein junges Mädchen führte, 4 Männer, an einen Baumstamm gefesselt und mit Zweigen bedeckt. Das Mädchen durchschnitt ihre Bande und die Gefangenen traten an das Proscenium, Loblieder auf die Neuvermählte singend, die einer von ihnen mit der Laute begleitete. Die vierte *Moresca* tanzten 10 Mohren, die fünfte 10 Männer in prächtigen Gewändern, mit Federn auf den Köpfen und mit langen Speeren, deren Spitze wie eine Fackel brannte, bewaffnet.

Am zweiten Abend wurden die „Bacchiden des Plautus" aufgeführt, dazu in den Zwischenakten Tänze von Satyren und Türken, am

ganzen Heerde weggestohlen, das er nun den Neuvermählten zum Geschenke bot. Nach ihm trat Diana mit ihren Nymphen auf, die unter dem Klange von Waldinstrumenten auf vergoldeter, laubbedeckter Bahre einen schönen Hirsch trugen. Die Göttin legte ihn als ihre Gabe dem Bräutigam vor, hinzufügend, dass es der in diese Gestalt verwandelte, unvorsichtige Aktäon sei, der sich jedoch glücklich preisen dürfe, da er für würdig gehalten, einer so weisen und lie-

---

Schlusse eine Pantomime: Ein Mädchen stürzt, von einem grossen geflügelten Drachen verfolgt, entsetzt auf die Bühne; ein Ritter in voller Rüstung eilt ihr zu Hilfe, verwundet mit seinem Speer das Ungeheuer und legt ihm eine Kette an. Das Mädchen und ihr Retter äussern ihre Freude, indem sie um den Drachen her tanzen und ihn dann mit sich fortführen.

Ein andermal gab man „den prahlerischen Krieger von Plautus", die Aufführung mit Erklärungen der Handlung begleitend. Die erste *Moresca* wurde von 12 auf groteske Weise gekleideten Männern getanzt, die grosse Laternen in Form eines Balles, eine auf dem Kopf und zwei in den Händen trugen. In jeder Laterne brannten 5 Kerzen und die Darstellenden tanzten so flink und rasch durcheinander, das die Bühne wie eine einzige, grosse Feuermasse aussah. Im zweiten Tanze traten 12 Schäfer, mit Ziegenhörnern als Kopfputz, im dritten 2 Sänger auf, einen Liebesgott mit Pfeil, Bogen und brennender Fackel führend; die letzte *Moresca* bestand wieder aus einem kriegerischen Tanz.

Der folgende Abend brachte „den Eselsverkauf des Plautus". Nach dem ersten Akte trat ein Satyr auf, der auf seinen Schultern einen mit silbernen Platten bedeckten Eselskopf trug; er spielte auf Pfeife und Handtrommel. Die Töne seiner Musik lockten seine Genossen herbei, die bald einen Tanz begannen, den sie geschickt mit Glöckchen begleiteten. Plötzlich erschallt ein Hornton und, Jäger und Hunde fürchtend, flüchten die Satyren in's Dickicht. Aber da Niemand kommt, wagen sie sich wieder hervor; diese Scene wiederholt sich, immer mit einem andern Nachspiele, dreimal. Als sie zuerst auf die Bühne zurückkehrten, flatterten Massen von Wachteln auf, die sie zu fangen suchten, dann brach ein Schwarm von Ziegen und Hasen, zuletzt Löwen, Tiger, Panther und Leoparden aus dem Walde, die sie jagten und mit denen sie kämpften. Dem zweiten Akte folgte ein Conzert von 8 Stimmen; eine der Sängerinnen, eine Dame aus Mantua, sang unter Begleitung dreier Lauten

benswürdigen Braut dargereicht zu werden. Kaum hatte sich Diana entfernt, als das Orchester verstummte, um den süssen Tönen einer Lyra zu weichen, die unter den Fingern des Orpheus die Herzen aller Hörer mit Bewunderung und Freude erfüllte. „Ich beklagte (so sang der thrakische Sänger) auf des Appenins Höhen den zu frühen Tod Eurydicen's. Das Gerücht von der glücklichen Vereinigung zweier Liebenden, so würdig für einander zu leben, drang zu mir. Mein Herz,

---

3 Romanzen mit wahrer Flötenstimme. Eine ländliche Pantomime (Graben, Säen, Schneiden, Dreschen, fröhliches Mahl und Tanz) bildete das Zwischenspiel nach dem dritten Akte.

Als letztes Stück wurde „die Casina des Plautus" gegeben. Den ersten Entre-Akt füllten Gesänge. Im zweiten stürzte mit Mienen des Schrecks ein Mädchen herein, von wilden Männern verfolgt. Kupido erscheint und vertreibt die Unholde. Er sang mit der Dame auf eine höchst liebliche Art und mit grossem Talente. Plötzlich rollte eine ungeheure Kugel auf die Bühne, die, als sie beinahe am Rande angekommen, sich theilte; aus ihr erscholl nun ein köstlicher, vielstimmiger Gesang. Im dritten Zwischenakte hörte man ein Conzert von 6 Violinen, bei dem Herzog Alfonso I., ein ausgezeichneter Musiker, der die Geige in wahrhaft künstlerischer Weise spielte, selbst mitwirkte. Ein prächtiger Fackeltanz beschloss das Spiel.

Der merkwürdigste Zug dieser und ähnlicher Aufführungen ist eine eigenthümliche Mischung von feinstem Geschmack und gröbster Komik. Als Beispiele letzterer führt ein italienischer Schriftsteller eine *Moresca* an, die ein Gefecht zwischen Verrückten darstellte. Als Waffen hatten diese aufgetriebene, mit einem Strick an einen Stock befestigte Schweinsblasen; ihre Beinkleider trugen sie über den Kopf und ihre Hemden hatten sie um den untern Theil des Körpers gewunden. In einer andern *Moresca* macht ein Bauer schamlose Angriffe auf ein Mädchen; 12 Türken kommen dazu, nehmen ihre langen Pfeifen aus dem Munde und vollziehen mit deren Röhren eine exemplarische Züchtigung des Zudringlichen. — Bemerkt sei noch, das die Stücke des Plautus in lateinischer Sprache gegeben wurden. Doch stand dabei der Schauspieler, der den Plautus darstellte, stets im Proscenium, um bei schwierigen und verwickelten Stellen dem Verständnisse mit Erklärungen nachzuhelfen.

(Gilbert: Lucrezia Borgia.)

seiner entschwundenen Freuden gedenkend, empfand zum ersten Male wieder Vergnügen. Wie mein Geist, haben sich meine Gesänge verändert. Freude ergoss ich über alle Wesen, liebliche Vögel lauschten meinen Liedern; ich konnte sie ohne Widerstand haschen und biete sie nun der edelsten Fürstin.“ Diese Scene wurde plötzlich durch rauschende Töne unterbrochen. Atalante und Theseus stürmten herein, von Jägern begleitet, die in lebhaften und glänzenden Tänzen eine grosse Jagd vorstellten, die mit Erlegung des kaledonischen Ebers endigte, der unter Triumphballetten ebenfalls dem hohen Paare zu Füssen gelegt wurde.

Im zweiten Theile erschien Iris auf einem von prächtigen Pfauen gezogenen Wagen, der von einem Chore, mit leichtem durchsichtigem Schleier bedeckter Nymphen, in silbernen Becken ihre Gaben tragend, umgeben war. Von der andern Seite nahte Hebe, die Göttin der Jugend, aus kostbaren Flaschen den Neuvermählten Nektar kredenzend, den sie sonst nur den Göttern des Olymp's darbot. Ein Chor arkadischer Schäfer, mit allerlei Feldfrüchten beladen, nebst der Pomona und dem Vertumnus, die köstliches Obst und Trauben vertheilten, geleiteten sie. Plötzlich öffnete sich der Fussboden, aus dem der Schatten des Apicius, des feinsten und üppigsten, durch die von ihm erfundenen Leckerbissen bekannt gewordenen Römers, hervorstieg, verkündend, er komme aus der Unterwelt, um die Speisen zu würzen und das Mahl zu verschönen. Ein Tanz der See- und aller lombardischen Flussgötter, ausgesuchte Fische herbeitragend, schloss diese Abtheilung.

Es folgte nun eine Art Drama. Orpheus, auf's Neue erscheinend, führt den Hymen und eine Schaar Liebesgötter mit sich. An sie schliessen sich die Grazien an, die eheliche Treue geleitend, die sie der Prinzessin zur beständigen Gesellschafterin anbieten. Während die eheliche Treue spricht, kommen Helena, Medea und Kleopatra hinzu,

jede die Verirrungen ihrer Leidenschaft und die Verführungen der Liebe besingend. Jene, erzürnt, dass diese lasterhaften Frauen es wagen, die Reinheit dieses Tages durch ihre Erzählungen zu entweihen, gibt Befehl, sie zu entfernen, worauf die Liebesgötter in einem heftigen Tanze über sie herfallen und sie mit brennenden Fackeln verfolgen. An ihrer Stelle treten nun Lukretia, Artemisia, Judith, Portia, Tomyris, Sulpitia und Penelope, Kronen der Keuschheit tragend, auf; nachdem sie diese ihre Kronen der Braut überreicht und einen edlen Tanz ausgeführt, kommt Bacchus mit vielen Chören von Satyrn, Silenen und Aegipanen, durch ein fröhliches und possirliches Ballet dem prächtigsten Schauspiele, das Italien je gesehen, ein Ende zu machen."

Das klingt nun alles recht reich und schön, aber im Grunde haben wir es hier doch mehr mit einer Maskerade als einem wirklichen Schauspiele zu thun. Die Gottheiten und Helden der Fabel scheinen nur dazu bestimmt, den Dienst der Truchsesse zu verrichten und die Tafel mit den nöthigen Speisen zu versehen. Der Gesang der Solisten mag über ein monotones, von einigen Griffen auf der Lyra accompagnirtes Psalmodiren nicht hinaus gegangen sein. Die Chöre waren im Style der *Madrigale* gehalten, die Instrumentalmusik beschränkte sich wohl nur auf deren Begleitung und die Ausführung sehr einfacher Tanzweisen.

Vollendeter nach Dichtung und Musik scheint ein Schauspiel gewesen zu sein, das gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Kardinal Raphael Riario auf einem auf seine Kosten von Holz erbauten, mit Scenerien und Dekorationen prächtig ausgestatteten Theater in Rom zu Ehren Papst Innocenz VIII. (1484—1492) gab. Der Handlung lag „die Bekehrungsgeschichte St. Pauls" *(La conversione di San Paolo)* zu Grunde, die Musik dazu hatte Francesco Beverini komponirt. Männiglich war von der sehr gelun-

genen, glänzenden Darstellung hoch entzückt. Aber wie noch später, wurde auch hier der Dialog nur gesprochen, der Chor, *Motetten* oder *Madrigale* singend, trat am Beginn oder Schluss der Akte, oftmals nur als Zwischenmusik, die nicht einmal im Zusammenhange mit der Fabel stand, auf. In ähnlicher Art waren alle Dramen des 16. Jahrhunderts angelegt, deren die Schriftsteller gedenken.*) Es erübrigt noch, von einem derartigen Werke besonders zu sprechen, von: *„Il Sacrifizio"* (das Opfer), *favola pastorale*, gedichtet von Agostini Beccari, mit Musik von einem der talentvollsten Schüler Willaerts, dem berühmten Alfonso della Viola († um 1556), Kapellmeister des Herzogs Herkulus II. von Este, weil in diesem zwischen 1554 und 1567 wiederholt in Ferrara und andern Städten mit grösstem Erfolge aufgeführten Stücke eine ganze Scene recitativisch mit Begleitung von Instrumenten vorgetragen worden sein soll.

Während das Singspiel aus rohen Anfängen und Versuchen sich allmählig loslöste, entwickelte sich in seiner Eigenart auch das italienische Schauspiel, das sich seit dem 15. Jahrhundert in die *Commedia dell' arte* (Kommödie aus dem Stegreif) und *Commedia erudita* (gelehrte Kommödie) schied. Erstere bildete ihr Personale, ähnlich wie das Lustspiel der Alten, immer wieder aus betrogenen, geizigen Vätern, lüderlichen Söhnen, hintergangenen Töchtern, schlauen Bedienten, so für die Hauptrollen stehende Masken schaffend.

---

*) *„L'Orbecche"*, gedichtet von Giraldi Cinthio und wie die folgenden von Alfonso della Viola (1541) komponirt; *„Aretusa"*, gedichtet von Alberto Lollio und *„Sfortunato"*, verfasst von Agostino Argenti; *„L'incostanza della Fortuna"* (die Unbeständigkeit des Glücks), noch 1564 im Palaste Bentivoglio in Bologna aufgeführt; *„Egle"*, gedichtet von Giov. Batt. Giraldi, komponirt von Ant. del Cornetto (1545) u. s. w.

Der venetianische Kaufmann, lebhaft und gemüthlich, heisst immer Pantalone, der gelehrte bolognesische Dottore, ernst und pedantisch: Gratiano, die beiden Lustigmacher, aus Bergamo stammend, dessen Pöbel ein tölpelhaftes, hinterlistiges Wesen kennzeichnet: Brighella, schlau und gewandt, und Arlechino (in Neapel Policinello), einfältig und plump. Die weiblichen Masken waren: Isabella und Colombine (oder Smeraldina), letztere stets Arlechino's Geliebte. Zu diesen ursprünglichen Personen gesellten sich im Laufe der Zeit, je nach örtlichem Bedürfniss, in Neapel, Venedig oder Paris, noch viele andere, alle von typischem Charakter, so der Capitano und Scaramuzzia, prahlerische Grossmäuler, Mezzetino, der liebenswürdige Schurke, Tartaglia, der Stotterer, Gelsomino, der süssliche römische Stutzer, Beltrame, der mailändische Querkopf, Pierrot, der einfältige Bediente, Giangurgulo und Coriello, kalabresische Lümmel u. s. w.

Die *Commedia dell' arte* wurde nur extemporirt, jede Maske sprach ihren besondern Dialekt; die Ausführung der Fabel blieb einzig dem Talente der Schauspieler überlassen. Die Verfasser der Stücke gaben nur das Scenarium, von dem Abschriften auf beiden Seiten der Bühne aufgehängt wurden. Die Darsteller überlasen vor dem Beginn der Vorstellung dieselben und überliessen sich darnach ganz ihrem Witze und ihrer Laune.

Diese Volkskomödie ward von den Gelehrten auf's tiefste verachtet. In höheren Kreisen spielte man zuerst Stücke altrömischer Dichter in der Originalsprache; dann gab man italienische Uebersetzungen und Nachahmungen derselben. Herzog Herkulus I. von Este, bis zu dessen Zeiten sich auf den Bühnen nur Troubadours, Seiltänzer, Taschenspieler und Marktschreier aller Art herumtrieben und man sich höchstens zu Mysterien oder Darstellungen

biblischer Geschichten verstiegen hatte,*) wird vielfach als der Begründer des italienischen Drama's gepriesen, wie denn überhaupt das Theater in Ferrara für das älteste Italiens, für die Wiege der dramatischen Kunst gilt. Er liess, in der Absicht, die dramatischen Darstellungen zu heben, 1486 im Hofe seines Palastes zu Ferrara, also unter freiem Himmel, eine Bühne bauen, um die „Menächmen" und den „Cephalus" des Plautus, an deren Uebersetzung er selbst lebhaftesten Antheil genommen, aufzuführen. Eine solche Vorstellung kostete ihm stets 1000 Dukaten. Auf seinen Wunsch übertrug und dramatisirte für dieses Theater neben andern ähnlich bearbeiteten Werken Bojardo auch Lucian's „Timon". Als im folgenden Jahre, da man zur Nachtzeit bei Fackelschein das „Spiel des Amphitryo und Sosia" aufführen wollte, die Lust störend, heftiger Regen einfiel, beschloss man die Erbauung eines Theaters in einem Saale des Schlosses. Die Einrichtung des Schauplatzes glich der des antiken Theaters. Die Sitze der Zuschauer erhoben sich im Halbkreise der Bühne gegenüber, die in 2 Theile, *palco* und *teatro*, getheilt war. Ersterer war erhöht und durch einen Vorhang bedeckt, hinter dem die wechselnden Scenen erschienen. Von ihm leitete eine Treppe zu dem tiefer liegenden Raum, vorzugsweise zu den Gesprächen, den Chören und dem Tanze bestimmt. An den Seiten der erhöhten Bühne befanden sich zwei Altane, der eine für vornehme Zuschauer, der andere für das Orchester, das bei Chören und Tänzen zu spielen hatte. Der Gesang der Hauptpersonen wurde von Instrumenten, die hinter dem

*) Als Herzog Herkulus I. mit seiner jungen Frau, Eleonora von Neapel, seinen festlichen Einzug in Ferrara hielt, war auf der Piazza, dem grossen Eingange des Doms gegenüber, eine Bühne aufgeschlagen, auf der man als Festspiel eine biblische Historie gab, in der Jakob und seine Familie die Hauptrollen hatten.

höher gelegenen Raum plazirt waren, accompagnirt. Den Beginn des Spiels kündete dreimal wiederholtes Trompetengeschmetter an. Mythologie und Geschichte lieferten die Stoffe der Darstellungen. Chöre, meist betrachtend, auch wenn sie in die Handlung eingriffen, und Tänze bildeten die Ruhepunkte derselben. Wechselndes, sanftes Saitenspiel und Flötenklang begleiteten unausgesetzt die Darstellung.

Trotz der Freigebigkeit des Herzogs und dem dadurch hervorgerufenen Wetteifer wollte es nicht gelingen, ein geniessbares italienisches Originalstück hervorzubringen. Als das erste nennenswerthe italienische Drama, obwohl sich Stücke von Macchiavelli, Ariosto,*) Bibbiena und d'Accolti um die Ehre streiten, die ersten regelmässigen Lustspiele seit der Zeit der Alten zu sein, gilt des berühmten Angelo Poliziano's „Orfeo" *(favola tragica)*, bald als Schäferspiel, bald als Oper bezeichnet, ein Gelegenheitsstück, das der Verfasser 1472 in zwei Tagen zur Verherrlichung des feierlichen Einzugs des Kardinals Francesco Gonzaga († 1483) in seine Vaterstadt Mantua, schrieb. Dieses in 5 Akte (mit den Ueberschriften: *pastorale, ninfale, eroico, negromantico, baccanale)* getheilte Stück ist von geringem Umfange und erscheint fast nur als eine Folge dramatisch aneinander gereihter Gedichte von lyrischer Erfindung und Ausführung. Sein Inhalt ist dieser:

Merkur als Prolog kündet in 16 Versen Inhalt und Katastrophe an. Nachdem er abgetreten, klagt der junge Schäfer Aristäus einem ältern seine Liebessehnsucht nach einem überaus schönen Mädchen. Vergebens sucht dieser

---

*) Ariosto hatte als Knabe den Theatervorstellungen am herzoglichen Hofe beigewohnt und nachhaltige und tiefe Eindrücke von ihnen erhalten. Seine 1498 vollendete *„Cassaria"* wird, entgegen obiger Annahme, von vielen Schriftstellern als das erste aller modernen italienischen Dramen erklärt.

ihm seine thörichte Leidenschaft auszureden. Aristäus drückt seine Klagen in folgendem hübschen Liede aus:

Vernehmt, ihr Wälder, meine leisen Klagen,
Denn meiner Nymphe darf ich sie nicht sagen.

Die schöne Nymph' ist taub bei meinen Schmerzen
Und meiner Flöte gibt sie kein Gehör.
Das nimmt sich meine Heerde selbst zu Herzen,
Und badet sich im klaren Bach nicht mehr
Und will sein Leid mit ihrem Hirten tragen.
Vernehmt, ihr Wälder, meine leisen Klagen!

Wohl kann mein Schmerz die rohe Heerd' erweichen;
Die Nymphe nur verhöhnt der Liebe Brand.
Der Schönen Herz muss wohl dem Marmor gleichen,
Dem Eisen wohl und wohl dem Diamant.
Sie flieht vor mir schnell über Wies' und Land,
Wie vor dem Wolf das Lämmchen flieht mit Zagen.
Vernehmt, ihr Wälder, meine leisen Klagen!

Sag' ihr, o Lied, wie mit den schnellen Stunden
Der flücht'gen Schönheit zarter Reiz entflieht.
Sag' ihr, wie bald die kurze Zeit entschwunden,
Die, jetzt versäumt, nie wieder ihr erblüht!
Der Rose Pracht — wie bald ist sie verglüht!
Die Schönheit glänzt nur in der Jugend Tagen.
Vernehmt, ihr Wälder, meine leisen Klagen!

O tragt, ihr Winde, diese leisen Laute
Zu meiner Nymphe tragt sie freundlich hin!
Sagt ihr den Schmerz, den ich nur euch vertraute,
Und wendet linde den verstockten Sinn.
Sagt ihr, dass ich nur halb noch lebend bin,
Der Rose gleich, an der Gewürme nagen.
Vernehmt, ihr Wälder, meine leisen Klagen,
Denn meiner Nymphe darf ich sie nicht sagen.

(Gries.)

Tirsis, ein verirrtes Lamm suchend, kommt hinzu, erzählend, er habe ein Mädchen erblickt: „Von Schnee und Rosen war ihr Angesicht, von Gold das Haar, ihr Auge dunkel, die Gewandung licht.“ Aristäus, wähnend, sie sei

es, die er liebt, eilt ihr nach. Im zweiten Akt sucht er die Fliehende, aber eine Dryade kündet ihm ihren plötzlichen traurigen Tod; eine Schlange hat sie gebissen. Da naht Orpheus, mit der Zither in der Hand; auch ihm theilt sie, während Andere gehen, Eurydice mit Grün und Blumen zu bedecken, die Todeskunde mit. Zu Anfang des dritten Aktes singt Orpheus zunächst das Lob des Kardinals in einer lateinischen Ode von 13 sapphischen Strophen. Drauf spricht er wehklagend seinen Entschluss aus, zu des Tartarus Pforten hinabzusteigen, um durch thränenreiche Gesänge dem Tode selbst Mitleid einzuflössen. Der Satyr Mnesillus bemerkt hiezu: „Wer da hinunter geht, der kommt nicht mehr herauf. Zu verwundern ist jedoch nicht, dass der das Licht verliert, der Amor zum Führer sich erwählte.“ Im vierten Akt finden wir Orpheus am Eingang zur Unterwelt. Er ruft den Cerberus, die Furien um Mitleid an; sie möchten ihn, den Jammervollen passiren lassen, ihn, dem der Himmel und alle Elemente feindlich gesinnt und der komme, um Gnade oder Tod zu erlangen. Pluto fragt, wer der sei, der mit goldner Zither unbewegliche Thore bewege und Aller Aufmerksamkeit so fessle, dass die Qualen des Ixion, des Tantalus, der Danaiden unterbrochen wären? Persephone bittet den Gatten, dem Sänger Gehör zu schenken, der nun in fünf Ottaven der Eurydice Tod erzählt. Beim Chaos, dem Alles entstamme, beim Phlegeton, bei jenem Apfel, der der Königin einst so sehr gefallen, fleht er um die Wiedergabe der Geliebten. Persephone dringt in den finstern, strengen Gemahl um des Gesanges, der Liebe, der gerechten Bitten willen, diesmal dem Flehenden nachzugeben. Pluto willigt endlich unter der Bedingung ein, dass Orpheus die Gattin nicht eher anblicken solle, bis beide unter den Lebenden wieder angekommen seien. In überströmender Freude singt dieser nun vier lateinische Verse des Ovid. Darauf Euridice: „Weh', zu viel

Liebe verdirbt uns, ich bin von dir gerissen, lebe wohl!“ Orpheus: „Wer legt den Liebenden Gesetze auf? Verdient ein Blick voll Zuneigung und so viel Verlangen nicht Vergebung? Da ich beraubt bin und meine Freude in Schmerz verkehrt, muss ich mich abermals zum Tode hinwenden.“ Aber Tisiphone verbietet ihm, weiter zu gehen; unbeweglich sind die Gesetze der Unterwelt. Fünfter Akt: Orpheus beklagt sein Geschick. Frauenliebe soll ihn fortan nicht mehr rühren; Niemand ihm mehr von Liebe sprechen. „Der ist gar elend, der seinen Willen ändert, um eines Weibes willen, ihretwegen der Freiheit sich beraubt oder ihrem Ansehen, ihren Worten traut. Denn stets sind sie leichter als das Blatt im Winde, und tausendmal am Tage wollen sie und wollen sie nicht. Sie folgen dem, der sie flieht, und entziehen sich dem, der sie zu besitzen wünscht, kommen und gehen wie die Welle zum Ufer.“ Da nahen Mänaden. Eine derselben ruft: „Schwestern, hier ist der, der unsere Liebe verachtet. Auf! geben wir ihm den Tod.“ Sie stürzen sich auf den unglücklichen Sänger, schleppen ihn hinter die Scene und tödten ihn, ihn in Stücke zerreissend und die Erde mit seinem Blute tränkend. Den Schluss des Spiels bildet eine Dithyrambe zu Ehren des Bacchus, die in meisterhafter Art den bacchischen Charakter ausdrückt.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wird uns noch die Kunde von einer „Fülle von Schauspielen“, die gelegentlich des Besuches Ludwig Sforza's, seiner Gemahlin Beatrice und des Prinzen Alfons von Este in Venedig auf besonders dazu erbauten Theatern zur Ausführung gelangten. Ebenso sind uns aus dem 16. Jahrhundert eine Anzahl seltener Notendrucke erhalten, welche die Musik, die bei verschiedenen Mediceischen Hochzeiten benützt wurde, uns überliefern.

Der erste dieser Drucke enthält die Tonsätze, die

bei der Hochzeit Herzogs Cosmus I. (magnus, geb. 1519, † 1574) mit Leonora von Toledo, Markgräfin von Villa Franca, 1539 vorgetragen wurden. Den Anfang macht ein achtstimmiger, lateinischer, an die Braut gerichteter Bewillkommnungsgesang. Darauf folgen zwölf *Madrigale* für 4—8 Stimmen von verschiedenen Komponisten (Costanzo Festa, Mattio Rampollini, Ioan Petrus Masaconus, Bacio Moschini und Francesco Corteccia):*) dazwischen recitirt Apoll zur Begleitung einer Lyra lange Gedichte. Die chorsingenden Charaktere stellen verschiedene toscanische Städte oder Gruppen von Sirenen, Nymphen, Satyrn, Faunen, Meerungeheuern, Hirten u. s. w. vor. Den Schluss macht ein Ballet der Satyrn und Bacchanten. Das Orchester ist zusammengesetzt aus einem *Gravicimbalo* (einem primitiven Klaviere), kleinen Orgeln mit verschiedenen Registern, Flöten, Posaunen, Krummhörnern und Zinken.

Der zweite Druck gestattet uns Einsicht in die Komödie und die sechs, von Alessandro Striggio und Fr. Corteccia komponirten Zwischenspiele,**) die am Stephanstage 1565 im grossen Saale des grossherzoglichen Palastes gelegentlich der Hochzeit des finstern und grausamen Francesco v. Medici, Prinzen von Florenz und Siena (1541—1587), mit der stolzen und kalten Johanna von Oesterreich, Tochter Kaiser Ferdinand's I., aufgeführt wurden. Diese unglückselige Verbindung wurde durch ein blendendes Fest in grossem Hofstyle eingeleitet. Im ersten Intermezzo erscheint in einer vom Himmel sich senkenden

*) C. Festa, Florentiner, Sänger in der päpstlichen Kapelle, † 10. April 1545. — Fr. Corteccia, Kanonicus, seit 1530 Organist bei St. Lorenzo in Florenz, 1540 von Cosmus I. zum Kapellmeister ernannt, starb im Mai 1571.

**) A. Striggio, Edelmann aus Mantua, geb. um 1535, erst in Diensten Cosmus von Medici, dann Kapellmeister in seiner Vaterstadt, † nach 1584.

Wolke, das Gespann weisser Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, Venus, begleitet von den Grazien und Jahreszeiten. Die allmählig die Erde berührende Wolke gestattet zuletzt den Blick in den offenen Himmelsraum, den Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Merkur und die übrigen Götter füllen. Von ihnen geht eine wundersüsse, wahrhaft göttliche Harmonie aus. Zugleich verbreitet sich, den ganzen Saal durchdringend, ein köstlicher, berauschender Duft. Von der Seite her tritt Amor auf, in seinem Gefolge, des Gottes Waffen und Geräthe tragend, die Hoffnung, die Furcht, die Fröhlichkeit, der Schmerz. Es entspinnt sich eine Komödie mit Gesang und Tanz. Venus und ihre Genossinnen singen achtstimmig, Amor und die ihn umgeben, fünfstimmig. Das Orchester, hinter der Scene placirt, besteht aus zwei Gravicimbali, vier Violinen, einer Viola, einem Cello, aus Lauten und Flöten verschiedener Form und Grösse, aus Lyren, Posaunen, Hörnern, Tamburins u. s. w. Im Ganzen sind in den Stimmheften vierundvierzig verschiedene Instrumente angegeben, deren Namen und Beschaffenheit uns nicht einmal durchweg mehr völlig erklärlich ist, doch haben die einzelnen Instrumente keine besondern Parthien zu spielen, sie schliessen sich vielmehr im Unisono nach Charakter und Umfang stets nur den Singstimmen an. Dasselbe gilt von der Orchesterbegleitung fast aller folgenden Stücke.

In gleicher Weise bildete 1586, als die Schwester Francesco's, Virginia von Medici, dem Herzog Cäsar von Este angetraut wurde, ein Schauspiel den Mittelpunkt der Feste; denn sonst übliche Turniere, Mummereien, Ringelrennen, Stiergefechte u. dgl. wollte der Vater, Grossherzog Cosmus I., diesmal nicht veranstaltet wissen. Man gab des Grafen Bardi: *„l'amico fido“*, ein mit Zwischenspielen, die zu prächtigen Ausschmückungen, Dekorationen, Aufzügen und Balleten Gelegenheit gaben, durchwebtes Festspiel.

Es sollte darin zugleich der Musik grössere Ausdehnung gegeben werden, Chor- und Sologesang in anmuthigem Wechsel hervortreten. Ein gleichzeitiger Berichterstatter, Bastiano de Rossi, sagt, dass es Bardi's Absicht gewesen, in der musikalischen Behandlung vornehmlich die Pracht und Feinheit seiner Poesie glänzen zu lassen. Die Gesänge sollten reich, voll, mannigfaltig, angenehm und kunstgemäss im höchsten Grade sein, aber auch klar und das Verständniss der Worte gestattend. Mit Bardi theilten sich in die Kompositionen A. Striggio und Cristoforo Malvezzi; sie bestanden meist aus Chören mit den Weissagungen einer Zauberin und Prophetin durchwebt und von so grosser Anmuth, dass man wähnte, alle Chöre der Engel hätten sich auf die Erde niedergelassen.

Ein dritter der in Rede stehenden Drucke enthält die Intermezzi und Konzerte, welche 1589 bei der Hochzeit Ferdinand's I. (geb. 1549, † 1608) mit Christine von Lothringen aufgeführt wurden. Dieser Ferdinand, früher Kardinal, war der Bruder des Grossherzogs Franz; es ruht auf ihm der schwere, nicht abweisbare Verdacht, diesen und seine zweite Gemahlin, die schöne, aber berüchtigte und ränkevolle Venetianerin, Bianca Capello (unter grossen Festlichkeiten 1579 gekrönt), vergiftet zu haben. Aufgeführt wurde, ausser den von den berühmtesten gleichzeitigen Tonsetzern (Luca Marenzio, dem Hofkapellmeister Chr. Malvezzi, Jacopo Peri, detto il Zazzerino [Strobelkopf], Emilio de' Cavalieri,*) Intendant der grossher-

*) L. Marenzio *(il piu dolce Cigno, il Cigno piu soave dell' Italia, il divino Compositore)*, geb. um 1550 zu Coccaglio bei Brescia, (Schüler G. Contini's), Kapellmeister des Königs von Polen, dann der Kardinäle Este und Aldobrandini, 1595 päpstlicher Sänger, † 22. Aug. 1599. — J. Peri, florentinischer Edelmann (Schüler Malvezzi's), erst Kapellmeister in Mantua, seit 1601 Kapellmeister in Ferrara. — E. d. Cavalieri, römischer Edelmann, geb. um 1550, † vor 1600.

zoglichen Hofmusik, und Graf Giovanni Bardi) komponirten Intermezzi's, bestimmt, durch überraschende Verwandlungen, kostbare Kostüme, künstliche Tänze und ausgesuchte Gesänge die Aufmerksamkeit auf's Höchste zu reizen und den Glanz des prachtliebenden Hofes in auffallendster Weise zu entfalten, durch Mitglieder der Akademie der Intronati aus Siena das Schauspiel: *„la pellegrina"* von Girolamo Bargagli. Noch immer bestand die Musik aus einer Reihe von 3—8stimmigen Madrigalen und 12—30stimmigen Dialogen, aber zum ersten Male treffen wir hier kurze selbständige Instrumentalsätze: Sinfonien für sechs Stimmen. Das Orchester, aus den Musikern des Grossherzogs und Künstlern benachbarter Höfe sowie den angesehensten Dilettanten gebildet, war sehr stark besetzt und bereits nach künstlerischen Effekten gruppirt. Nur beim letzten, von der berühmten Luccheserin Laura Guidiccioni verfassten Ballete wirkten sämmtliche Instrumente und Sänger zusammen. Der interessanteste Theil aller Spiele nach Sujet, Dichtung und Musik ist das dritte Intermezzo, darstellend: *„il combattimento d'Apolline col serpente"* (der Kampf Apoll's mit dem phytischen Drachen auf Delos), gedichtet von Ottavio Rinuccini, komponirt von L. Marenzio, dem gepriesensten Madrigalisten seiner Zeit.*) Es stellte in Wechselchören von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, welche die Handlung umschlossen und begleiteten, des Gottes Kampf mit dem Drachen vor.**) In einem von Violen, Flöten und Posaunen accompagnirten Tanze wurde dieser Kampf voll-

*) Mit Unrecht wohl wird eine Dichtung unter gleichem Titel auch dem Grafen Bardi und deren Komposition dem Sänger Caccini zugeschrieben.

**) Die Scene bot den Anblick eines baumreichen Waldes, in dessen Mitte die Höhle des Drachen, der schon viele Gipfel durch die Schläge seines gewaltigen Schweifes geknickt hatte. — Die Bewohner

bracht, der Sieg durch Apoll's Gesang, durch ein Danklied des Chors zu sanfttönenden Instrumenten gefeiert, das Ganze durch ein Ballet beschlossen.

Diesen musikalisch-dramatischen Versuchen reihten sich in den nächsten Jahren noch folgende, von L. Guidicconi gedichtete, von Em. de' Cavalieri komponirte und am florentinischen Hofe mit grossem Beifall gegebene Schäferspiele an: *„il Satiro"* (der Satyr) und *„la disperatione di Fileno"* (die Verzweiflung Philen's) beide 1590 und *„il giuco della cieca"* (das Spiel der Blinden) 1595. Diese uns sämmtlich verloren gegangenen Stücke waren, wenn auch Spuren künftiger Neuerungen in ihnen bemerkbar gewesen sein mögen, doch vorwiegend in der bisher gebräuchlichen Weise komponirt. Wohl sagt Cavalieri in der Vorrede eines spätern Werkes, dass auch sie schon in dem wiedergefundenen oder wiedererweckten Style der Alten abgefasst gewesen seien, der bewunderungswürdige Wirkungen in Erregung von Traurigkeit, Mitleid und Frohsinn ermöglichte, denn eine Scene im „Fileno", recitirt von der berühmten Gesangskünstlerin Vittoria Archilei, entlockte den Hörern Thränen, während des Filen's Charakter sie zum Lachen brachte. Aber auf solche durch Thatsachen nicht zu belegende Aussagen ist wenig zu geben. Soviel steht übrigens fest, dass man, wie in der Kirchenmusik des überkünstelten Styles, so auch in der weltlichen Musik der Vielstimmigkeit, die weder einen charakteristischen Ausdruck, noch ein Verständniss der Worte gestattete, herzlich überdrüssig war.

Während man nun in Florenz glänzende Vorstellungen gab, die, wenn auch noch in den Banden des Herkommens befangen, doch ein gewisses Emporstreben bereits erkennen

---

von Delos spähen furchtsam nach der Höhle; der Drache erscheint; sie flehen zu Apoll, der rasch naht und das Unthier tödtet. Die Geretteten singen darauf dem Gotte, den sie bekränzen, ein Loblied.

lassen, blieb man auch an andern Orten nicht müssig, ja man strebte in eifersüchtigem Wetteifer es sich zuvorzuthun. Die Höfe in Ferrara, Mailand, Mantua u. s. w. veranstalteten daher ebenfalls prächtige Aufführungen und da diese fürstlichen Familien unter sich alle nahe verwandt, geschah es, dass bei solchen Darstellungen die benachbarten Höfe sich immer zusammenfanden. Grosses Aufsehen erregte um diese Zeit eine *Commedia armonica,* mit dem sonderbaren Titel *„l'Anfiparnaso"*, die 1595 in Modena aufgeführt wurde. Der Komponist derselben, Orazio Vecchi,*) ein sehr tüchtiger Kontrapunktist, wähnte darin etwas ganz Neues und Besonderes gegeben zu haben. Das Stück, ohne verbindenden Dialog, bestand nur aus einer Reihe fünfstimmiger Burlesken, Madrigale in fugirtem Style, die hinter den Coulissen gesungen wurden, während die handelnden Personen auf der Bühne dazu gestikulirten.

Zwei andere bedeutsame musikalisch-dramatische Poesien des scheidenden 16. Jahrhunderts bleiben hier noch zu erwähnen: Torquato Tasso's „Aminta" *(favola boscareccia)* und Battista Guarini's „Pastor fido" *(tragicommedia pastorale),* beides vielbewunderte Werke zweier hervorragender italienischer Dichter.

Beide Komödien sind Schäferspiele, wie sie seit Beccari's *„Sacrifizio"* beliebt geworden waren; aber durch Tasso wurde die bis dahin triviale Art, romantische Idyllen zu dramatisiren, erst veredelt. Mag er nun in seinem „Aminta", wie man in der Regel annimmt, sein eigenes Gemüthsleben, sein persönliches Fühlen und Empfinden geschildert oder das Anderer dargelegt haben, so viel ist gewiss, seine idealisirende und romantisch schwärmende Phantasie belebt, erfüllt und verklärt das ganze Gedicht.**)

*) O. Vecchi, Modeneser, Hofkapellmeister in Modena 1605.

**) Tasso's „Aminta" wurde ein Lieblingsbuch nicht nur Italiens, sondern aller Völker, in deren Sprachen es bald übersetzt wurde.

Aminta, ein junger Schäfer, schon verzweifelnd, die schöne Sylvia für sich gewinnen zu können, ist so glücklich, sie der Lüsternheit eines Satyrs zu entreissen. Aber die Spröde verschmäht die Huldigungen ihres Retters. Erst als der Unglückliche, durch falsche Nachricht ihres Todes getäuscht, sich von einem Felsen stürzt, wird die Hartherzige gerührt. Unter ihren Küssen erwacht der Leblose wieder, nun an's Ziel seiner Wünsche gelangend. Der schönste Ausdruck der Empfindungen beseelt diese unbedeutende, einfache Fabel. Die Sprache hat durchweg einen sanft lyrischen Schwung; das Silbenmaass wechselt, je nachdem die Wahrheit der Darstellung es heischt. Die Chorgesänge der Hirten unterscheiden sich von den Dialogen und Monologen nur durch freieren, von der Situation minder beschränkten Ideenflug. Stets begleitet den Dichter die Idee des goldenen Zeitalters und einer idealen Naturwelt, daher er sich alle Lebensverhältnisse reiner und wahrer denkt, als sie in Wirklichkeit sind; statt aller Gesetze anerkennt er nur Neigungen, statt aller Pflichten nur einen tadellosen Trieb. Für jeden der vier Entre-Akte des Stückes hat Tasso, wie es der Gebrauch der Zeit mit sich brachte,

---

Allen kommenden Dichtern diente diese reizvolle, innig empfundene Poesie als Vorbild. „Viele von ihnen erbrachen Tasso's verborgenen Schrank, wo er seine köstlichsten Werke aufbewahrte und entwandten ihm seinen „Aminta". Nachdem sie ihn unter sich vertheilt, zogen sie sich in das Haus der Nachahmung zurück, wo sie eine sichere Freistätte zu finden hofften. Auf Apoll's ausdrücklichen Befehl aber wurden sie unerwartet von einem Häscher ergriffen und zu ihrer Schmach als Räuber abgeführt." (Boccalini). — T. Tasso, der Sohn des als Dichter ebenfalls hochgeschätzten Bernardo Tasso („Amadigi". Ven. 1560. „Floridante". Bol. 1587. Fünf Bücher „Amori, Inni e Ode". Ven. [1531] 1555—1560) und der schönen Porzia di Rossi, wurde 11. März 1544 zu Sorrento geboren und starb 25. April 1595 in dem Hieronymitaner-Klösterchen St. Onofrio auf dem Janiculus in Rom. Der „Aminta" ward zum ersten Male 1580 gedruckt.

ein Zwischenspiel, ein *Madrigal*, gedichtet; ausserdem wird jeder Akt von einem Chorgesang, dessen Inhalt in allgemeinen Betrachtungen besteht, beschlossen. Organisch greift der Chor in die Handlung nur ein in der ersten Scene des dritten, den beiden Scenen des vierten und der einzigen des fünften Aktes. Der, den ersten Akt schliessende Chorgesang, als der Schlüssel zum Wesen der ganzen Dichtung anzusehen, mag hier folgen:

O gold'ne Zeit! zu preisen,
Nicht, weil da Flüsse quollen
Von Milch, und Honig die Gehölze träuften;
Nicht, weil kein pflügend' Eisen
Von selbst ergieb'ge Schollen
Zerriss, und ohne Gift die Nattern schweiften;
Nicht, weil sich niemals streiften
Der Wolken düstre Schleier;
Bei ew'ger Lenze Blühen,
Die nur erstarr'n und glühen,
Der Himmel lachte wie in heit'rer Feier;
Die Ficht', entrückt dem Lande,
Nicht Krieg noch Waaren trug zum fernen Strande:

Nein, bloss weil jener leere
Nam' ohne Sinn und Wesen,
Dies Götzenbild des Wahns, der Nichtigkeiten,
Dies, was hernach als Ehre
Die blinde Meng' erlesen,
Tyrannisch wider die Natur zu streiten,
Noch nicht den Süssigkeiten
Der liebenden Geschlechter
Einmischte seine Plagen,
Sein hart Gesetz zu tragen
Nicht jene Seelen zwang, der Freiheit Töchter;
Ein gold'nes nur, geschrieben
Vom Griffel der Natur: „Folgt euren Trieben!"

In süssen Reigen irrten
Durch Blumgewinde lüstern
Die Amor'n, ohne Fackel, ohne Bogen.
Es sassen Nymphen, Hirten,

Und mischten kosend Flüstern
In ihr Gespräch, wozwischen Küsse flogen,
Inniglich fest gesogen.
Das Mägdlein durfte zeigen
Der frischen Rosen Fülle:
Besorgt um keine Hülle
Liess sie des Busens herbe Früchte steigen.
Man sah im Bach, im Weiher
Mit der Geliebten scherzend oft den Freier.

Du hast zuerst, o Ehre,
Versteckt den Quell der Wonnen,
Die dem verliebten Durste nun versiegen.
Du hast die spröde Lehre
Der Schönheit ausgesonnen,
Sich vor dem Blick in sich zurück zu schmiegen.
Der Locken freies Fliegen
Hast du im Netz gebunden,
Für süss muthwill'ge Sitten
Nur strengen Ernst gelitten,
Den Reden Zügel, Mass dem Schritt erfunden.
Mit tödtendem Betriebe
Machst du zum Raub, was Gabe war der Liebe.

Und deine Heldenwerke
Sind unser Weh und Qualen,
Du, die Natur und Liebe weiss zu zähmen,
So wie der Kön'ge Stärke;
Was nah'st du diesen Thalen,
Die sich vor deiner Hoheit müssen schämen?
Geh', um den Schlaf zu nehmen
Den Mächtigen und Grossen!
Und lass im niedern Kreise
Fortleben nach der Weise
Der alten Welt, verschmäht und ausgestossen.
Lieben wir, denn es eilen
Des Lebens Jahr' und wollen nicht verweilen.

Lieben wir, denn die Sonne sinkt und steiget.
Uns birgt nach kurzem Schimmer
Sie sich in Schlaf und in tiefe Nacht auf immer.

(A. W. Schlegel.)

Der unglückliche Tasso, vom kargen, hartsinnigen Herzog Alfons II. im Annenhospitale zu Ferrara durch 7 Jahre grausam in willkürlicher Haft gehalten, schmachtete noch im Kerker, als Guarini seinen „Pastor fido", die vorzüglichste der vielen Nachahmungen des „Aminta", schrieb; diese Dichtung wurde 1585 gelegentlich der Vermählung Herzog Karl Emanuel's von Savoyen mit Katharina von Oesterreich, Schwester König Philipp's III. von Spanien, mit grosser Pracht in Turin zum ersten Male aufgeführt. Die Fabel des fünfaktigen, in stets wechselnden, kunstreichen Versmaassen abgefassten Stückes ist folgende: Die Arkadier müssen zur Abwendung einer Landplage einem Orakelspruche zufolge so lange Dianen alljährlich eine Jungfrau opfern, bis Amor zwei vom Himmel stammende Herzen vereint und, was ein treuloses Weib vordem gesündigt hat, um der Liebe eines treuen Schäfers willen so wieder gesühnt wird. Montan, Priester der erzürnten Göttin, Vater Silvio's, leitet seinen Ursprung von Herkules her und betreibt auf des Orakelspruchs Veranlassung seines Sohnes Verbindung mit der schönen Amaryllis, Tochter des Tityro, eines Nachkommen Pan's. Seine Absichten scheitern jedoch an Silvio's hartem Sinn, der, den sanften Trieben der Liebe unzugänglich, kein grösseres Vergnügen als die Jagd kennt.*) Amaryllis aber wird von Myrtill, angeblichem

---

*) Silvio, mit seinem Diener Linco das Spiel eröffnend, wird vom Dichter trefflich charakterisirt und lebendig also eingeführt:

Auf! die ihr eingehegt habt
Das grimm'ge Wild, gebt das gewohnte Zeichen
Zu dem Beginn der Jagd. Auf! es erwecke
Das Horn die Augen, eu'r Geschrei die Herzen.
War je ein Hirt' Arkadiens
Befreundet Cynthien und ihrem Dienste,
Schwellt ihm den edlen Busen das Verlangen
Des Forstes und des Sieges Ruhm,

Sohne des Carino, bereits leidenschaftlich geliebt und erwidert diese Neigung auch auf's lebhafteste, ohne sich jedoch davon etwas merken zu lassen, aus Furcht, für ihre Treulosigkeit an Silvio mit dem Tode bestraft zu werden. Eine andere Hirtin, Corisca, welche ebenfalls für den Myrtill heftig entbrannt ist, benützt die heimliche Leidenschaft der Amaryllis, um diese ihre Nebenbuhlerin zu verderben. Durch ihre Ränke weiss sie eine Zusammenkunft der Liebenden in einer Höhle und ihre Ueberraschung daselbst durch einen Satyr herbeizuführen. Die tief Beschämten werden vor den Oberpriester gebracht, ihre Gesinnungen verdächtigt. Amaryllis, ausser Stand, ihre Unschuld zu beweisen, wird zum Tode verurtheilt. Myrtill, unangefochten von der Eifersucht, die ihm Corisca einzuflüstern sucht, beschliesst, für die Geliebte zu sterben. Das Gesetz, nur den Frauen hart, gestattet Männern, für Verurtheilte den Tod zu erleiden. Montan, der die blutige Feierlichkeit verrich-

---

Er zeig' es heut', er folge
Mir, wo im engern Umkreis
Doch weiten Plan für unsern Muth gesperrt ist
Der grausenvolle Eber,
Der Natur Ungeheu'r und unsrer Forsten,
Der ungeschlachte, grimme,
Durch den verübten Schaden
Verrufen, auf dem Erymanthos hausend,
Des Saatgefild's Verwüster
Und unsrer Heerden Schrecken. Auf, Genossen!
Nicht blos voraus zu eilen,
Nein, selber zu erwecken
Mit rauhem Schall die schläfrige Aurora.
Wir, Linco, geh'n, die Götter anzubeten.
Mit sichrerem Geleite
Besteh'n wir dann die Jagd, die unsrer wartet.
Wer wohl beginnet, hat schon halb vollendet,
Doch wohl beginnt nur, wen die Götter schirmen.

(H. Müller.)

ten soll, schickt sich eben an, auf Myrtill den tödtlichen Streich zu führen, als dessen vermeintlicher Vater Carino anlangt und, von Mitleid hingerissen, entdeckt, dass dieser ein Fremder und daher nach dem Gesetz unfähig sei, die Strafe eines Andern auf sich zu nehmen. Es stellt sich dann aber weiter noch heraus, dass Myrtill des Montan's Sohn ist, der als Knabe in den Fluss gefallen, von Carino gerettet und erzogen ward. Da nunmehr Myrtill kein Fremder mehr ist, muss Montan dem Gesetze genügen und den eignen Sohn opfern. Der väterliche Schmerz äussert sich heftig und unverhohlen. Zum Glücke erscheint in diesem Momente der blinde Seher Tirenio, vom Schicksal bestimmt, das Orakel zu enthüllen. Er zeigt, dass nicht nur das beabsichtigte Opfer dem Willen der Götter widerstreite, dass auch, da treue Liebe zwei von Göttern stammende Wesen vereint, der alte Frevel nun gesühnt und der Orakelspruch erfüllt sei. Myrtill und Amaryllis werden vermählt. Indessen hat Silvio, in der Meinung, ein Wild zu treffen, die ihn liebende, aber von ihm zurückgewiesene Dorinda mit einem Pfeile tödtlich verwundet. Mitleid und Theilnahme bei des Mädchens schmerzlichem Leiden erweichen sein kaltes Herz und bewegen es zur Liebe. Dorinda wird gerettet und seine Gattin. Die listige und ränkevolle Corisca, deren Intriguen den Gang des Schicksals nicht zu ändern vermochten, gesteht den Liebespaaren ihr begangenes Unrecht und ihre Falschheiten ein, erhält Verzeihung und verspricht, sich zu bessern. Froher Chorgesang beschliesst das Spiel.

O Paar, beglückt zu preisen,
Du sätest Thränen, erntest Lust im Herzen;
Wie manche herbe Schmerzen
Trugst du, die deiner Liebe Glück erhöhen.
Ihr mögt daraus ersehen,
Verblendete, zu weichliche Gemüther,
Was wahre Uebel sind und ächte Güter.

Nicht jede Lust ergötzet,
Nicht jedes Leid verletzet,
Das sind die wahren Freuden,
Die aus der Tugend keimen nach dem Leiden.
(H. Müller.)

Guarini, der die schon von Tasso und andern Vorgängern gewonnene Kunstform zu noch grösserm Reichthum zu entfalten strebte und in Wahrheit auch ein vom Geiste des Alterthums durchdrungenes, selbst in der Form grosses und edles Werk geschaffen hat, erscheint trotz aller Anklänge an Tasso von ihm doch durch eine andere Weltanschauung völlig geschieden. Während dieser auf der Seite ersehnter und erträumter Natürlichkeit steht, das Schäferleben ihm ein unschuldiger, aber edler und reiner Naturzustand, die Liebe Mittelpunkt aller Freuden desselben, die Sitte noch nicht herausgebildet, gleichsam nur noch in den Herzen ruhend, ist, tritt bei Guarini bereits sittlich und unsittlich in bestimmten Gegensatz; die Ehe ist im „Pastor fido" ein göttliches Gesetz, die Treue steht unter dem unmittelbaren Schutze der Götter. Nicht in die Natürlichkeit, sondern in die vollendete Sittlichkeit wird von ihm der Vorzug des goldenen Zeitalters gesetzt. Allerdings wandelt er im Verfolge dieser Ideen die Höfe in Schäferhütten um, gibt er den Charakteren seiner Dichtung Leidenschaften und Sitten der Antichambres, lässt er seine Arkadier in raffinirten Kabinetsintriguen sich bewegen. Aus dem Munde von Hirten gehen verwickelte Vorschriften für Anordnung politischer Weltverhältnisse, aus dem liebender Schäferinnen spitzfindige Probleme hervor; nichts erscheint an ihnen schäferlich, als Stab und Schleuder.*) Was nun die musikalische

*) Wie Tasso's „Aminta" ward auch Guarini's „Pastor fido" mit Begierde von Jedermann gelesen. Noch bei Lebzeiten des Dichters, der sich in der Person des Carino selbst gezeichnet haben soll, ward er 48 Mal neu aufgelegt und in alle Sprachen, selbst in das Illyrische, Per-

Behandlung anlangt, so beruht deren Schwerpunkt wiederum nur auf Chorgesängen, die aber durch Mannigfaltigkeit — es treten Chöre der Hirten, Jäger, Nymphen und Priester auf — sich bereits vortheilhaft von einander abheben. Im

---

sische und Indische übersetzt. Schlegel in seinen dramatischen Vorlesungen fällt über Tasso's und Guarini's Schäferspiele folgendes rühmliche Urtheil: „Epoche machen die Schäferspiele beider, die nach der Mitte des 16. Jahrhunderts fallen und in denen die Darstellung zwar grösstentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sind sie mit hinreissend schönen Chören ausgestattet, die nur freilich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeigeführt sind. Für das Theater waren diese Kompositionen allerdings bestimmt: sie sind mit festlicher Pracht und, wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dies gibt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwicklung und Auflösung im Ganzen ist, steht doch die Handlung in den einzelnen Scenen still und lässt auf Zuschauer schliessen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der „Pastor fido" insbesondere ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch klassisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem grossen einfachen Gepräge des klassischen Alterthums bezeichnet; neben den süssen Tändeleien der Poesie voll von hoher, keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt Guarini tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundlage seines Stückes und die Hauptcharaktere kann man idealisch nennen; er hat zwar auch Karrikaturen eingemischt und die Komposition deswegen Tragikomödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äussern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven und Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht." — Giov. Batt. Guarini, einer um die Kultur der Wissenschaften hochverdienten edlen Familie entsprossen, ward 1537 in Ferrara geboren und starb in Venedig, wohin den in unendliche Prozesse Verwickelten Rechtsstreitigkeiten gerufen hatten, 7. Oktober 1612. Der „Pastor fido" erschien 10 Jahre nach dem Aminta 1590 in Venedig.

Allgemeinen beschliessen betrachtende Chorgesänge jeden der fünf Akte. Aber in der zweiten Scene des dritten Aktes, in der dritten und sechsten des vierten, in der dritten, vierten und neunten des fünften Aktes greifen die verschiedenen Chöre schon thätig in die Handlung ein, so das weit gedehnte, wort- und versreiche Gedicht angenehm belebend. Es mag hier die liebliche, wechselvolle Scene folgen, in der Amaryllis mit ihren Freudinnen das Blindekuhspiel beginnt und die durchtriebene Corisca diese Gelegenheit ergreift, den zagenden Myrtill der haschenden Amaryllis in die Arme zu führen, wodurch die Schürzung des Knotens, auf dem die ganze Handlung beruht, veranlasst wird.*)

Dritter Akt, zweite Scene.

Amaryllis, Chor der Nymphen, Myrtill (bei Seite), Corisca (im Hintergrunde).

Amaryllis: Seht da die Blinde!
Myrtill: Seht sie, o Entzücken!
Amaryllis: Was weilt ihr noch?
Myrtill: O Töne, die verwunden,
Und heilen in Sekunden!
Amaryllis: Wo seid ihr, und was macht ihr? Du, Lisetta,
Die so verlangt hat nach dem Spiel der Blinden!
Was zögerst du? wo bist du hin, Corisca?

---

*) Die Art, wie der Dichter in dieser Scene mit dem Tonsetzer sich zu verständigen suchte, ist interessant genug, um erwähnt zu werden. Der auf der Bühne erscheinende Chor bestand nur aus Tänzerinnen, hinter ihnen erst waren die Singstimmen aufgestellt. Guarini gab einem geschickten Tanzmeister die Bewegungen, die bei dem Spiele vorkommen sollten und suchte dann in einer Zeichnung ihm zu veranschaulichen, wie diese zu einem scheinbar ungeordneten, dennoch aber anmuthigen, kunstreichen Tanze sich vereinigen liessen. Diesen Schritten und Figuren sich genau anschliessend, setzte ein ausgezeichneter Tonkünstler Ferrara's, Luzzasco, Hofkonzertmeister und Organist des Herzogs Alfons II., die Musik zum Tanze und dieser erst legte der Dichter die durch wechselndes Mass vorzüglich ausgezeichneten Verse seiner Chöre unter. Leider ist diese merkwürdige Musik verloren gegangen.

Myrtill: Wohl kann man jetzo sagen,
Die Lieb' ist blind und hat verbund'ne Augen.

Amaryllis: Hört an und merkt, ihr Beiden,
Die ihr den Weg mir weist, und hier und dorten
Mich haltet bei der Hand, indess sich uns're
Gespielinnen versammeln!
Führt erst mich weit hinweg von diesen Sträuchen,
Wo gröss'rer freier Raum ist: in der Mitte
Lasst mich allein da stehen,
Und geht zur Schaar der Andern; all' zusammen
Schliesst einen Kreis dann, und das Spiel beginne.

Myrtill: Was wird aus mir hierbei? Ich kann nicht sehen
Bis jetzt, was für ein Vortheil zu erwarten
Von diesem Spiel sei, meinen Wunsch zu stillen;
Noch zeigt sich mir Corisca,
Mein Angelstern. Der Himmel sei mir günstig.

Amaryllis: Nun, kommt ihr endlich. Dachtet ihr nichts andres
Zu thun, als mir die Augen zu verbinden,
Thörinnen, die ihr seid? Lasst uns beginnen.

Chor (singt): Blind, o Liebe! willst du scheinen,
Und machst nur blind die Deinen
Für nahe Reue,
Denn mehr als das Gesicht, fehlt dir die Treue.
Sehend, blind, ich will dich fliehen,
Und dir mich entziehen,
Die Stelle tauschen,
Denn, auch so blind, kannst du wie Argos lauschen.
Hast du mich so blind betrogen,
Und blind in's Netz gezogen,
Nun ich entsprungen,
Wär' ich wohl thöricht, wenn dir's noch gelungen.
Flieh' und scherze nach Gefallen,
Wird keine doch von allen
Dir ferner glauben,
Weil deine Scherze wild das Leben rauben.

Amaryllis: Ihr spielt auch allzusehr von Weitem, hütet
Zu sehr euch vor Gefahren.
Man muss wohl fliehn, allein zuvor doch treffen.
Berührt mich, nähert euch, und nicht für immer
Sollt ihr so frei entkommen.

Myrtill: Was seh' ich und wo bin ich, hohe Götter?
Im Himmel? auf der Erde? Habt ihr, Himmel,
In euren ew'gen Kreisen
So süsse Harmonie? Steh'n eure Sterne
So hold im Gegenscheine?

Chor (singt): Aber du, treuloser Blinder,
Rufst mich zum Spiel nicht minder.
So sieh' mich spielen,
Mit Füssen flieh'n, mit Händen nach dir zielen,
Und laufen und dich treffen,
Bald hier, bald da dich äffen,
Dass rings umher du schweifest,
Und doch mich nie ergreifest,
O blinde Liebe,
Denn frei sind meine Triebe.

Amaryllis: Bei meiner Treu', Lycoris!
Ich dacht', ich finge dich, und merk', ich habe
Nur einen Strauch gefangen.
Ich höre wohl dich lachen.

Myrtill: Dass ich der Strauch doch wäre!
Seh' ich nicht dort Corisca
Verborgen im Gebüsch? Sie ist es selber
Und scheint mir zuzuwinken,
Ich weiss nicht was, doch winkt sie immer wieder.

Chor (singt): Freies Herz gibt flücht'ge Füsse:
O Schmeichler, deine Süsse,
Dein falsch' Vergnügen,
Soll es mich wieder locken, mich betrügen?
Doch kehr' ich um, und wage,
Und kreis' und flieh' und schlage,
Und weiss dir zu entweichen,
Du kannst mich nicht erreichen,
O falsche Liebe,
Denn frei sind meine Triebe.

Amaryllis: Verwünschter Strauch, o wärst du ausgerissen!
Muss ich dich wieder greifen!
Zwar scheinst du mir ein andrer jetzt beim Tappen,
Glaubt' ich etwa nicht sicher,
Ich hätte diesesmal dich schon, Elisa?

Myrtill: Noch immer hört Corisca
Nicht mir zu winken auf, und so unwillig,
Dass sie zu drohen scheint. Verlangt sie etwa,
Ich soll mich unter diese Nymphen mischen?
Amaryllis: Soll ich denn heut' beständig
Nur mit den Sträuchen spielen?
Corisca: Wohl muss ich wider meinen Willen reden
Und aus dem Winkel treten.
Muthloser, fang' sie! Worauf willst du warten?
Dass sie dir selber in die Arme laufe?
Lass wenigstens dich fangen! Gib indessen
Den Wurfspiess mir und geh' ihr, Thor, entgegen.
Myrtill: O wie so übel stimmen
Der Muth und das Verlangen!
So wenig wagt das Herz, das so viel wünschet!
Amaryllis: Für diesmal mag sich noch das Spiel erneuern,
Denn ich bin müde schon; ihr lasst auch wahrlich
Zu unbescheiden mich so lange laufen.
Chor (singt): Jene Gottheit, siegbekrönet,
Der alle Welt gefröhnet,
Tribut getragen,
Seht heute sie verlacht, seht sie geschlagen!
Wie sich vom Tag erhellet
Die blinde Eule stellet,
Wenn Vögel sie in Schwärmen
Bekriegen und umlärmen,
Und sie will hacken
Mit ihrem Schnabel, duckt und streckt den Nacken:
So wollen wir dich necken,
O Lieb', an allen Ecken;
Der Rücken, wie die Wangen
Muss Stich und Schlag empfangen,
Und nicht gelingen
Soll Krallen strecken oder Flügel schwingen.

(Myrtill wird von Corisca der Amaryllis entgegengestossen und von dieser gefangen. Der Chor der Nymphen zerstreut sich, singend:)

Süsses Spiel hat bitt're Ruthen.
Da muss denn bluten
Der Vogel für sein Naschen;
Wer mit der Liebe scherzt, den wird sie haschen.

(A. W. Schlegel.)

Während der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts wohnte in Florenz ein angesehener Edelmann: Signor Giovanni Bardi, aus dem gräflichen Hause Vernio, 1592, nach der Thronbesteigung Clemens VIII. (seither Kardinal Hippolyt Aldobrandini) Maestro di Camera und besonderer Liebling dieses Papstes. Dieser vortreffliche Kavalier — Kunstfreund, Kunstkenner, Mathematiker und Philolog — ward dem Studium des Alterthums und der Musik so leidenschaftlich ergeben, dass er von seinen Zeitgenossen zuletzt sogar auch als ein guter und korrekter Tonsetzer geschätzt wurde. Sein Palast war der beständige Versammlungsort aller Personen von Talent und eine Art blühender Akademie, wo jüngere Leute vom Adel sich trafen, um ihre Musestunden in löblichen Uebungen und Gesprächen zu verbringen. Vorzüglich bildete Musik den Gegenstand der Unterhaltungen und Untersuchungen.*) Alle Theilneh-

*) „Man ward allmählig einig darüber, dass die neuere Musik an Anmuth und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft, der vielstimmige Kontrapunkt vorzugsweise der Feind und Verderber der Poesie sei und dass man, um diesen Missständen abzuhelfen, irgend eine Art von Cantilene versuchen müsse, bei der die Worte nicht unverständlich, die Verse nicht zerstört würden." (Doni.)

„Wie die Seele edler als der Körper, sind auch die Worte edler als der Kontrapunkt. Der göttliche Cypriano (di Rore) hat dies gegen Ende seines Lebens auch eingesehen und war mit aller Macht bestrebt, Verse und Worte der *Madrigale* deutlich zu Gehör gelangen zu lassen. Hätte er länger gelebt, er hätte die Musik so vervollkommnet, dass Andere mit Leichtigkeit es zur wahren und vollendeten Kunst der Alten gebracht haben würden. Dem Sinne der Dichtung muss Charakter und Tonart entsprechen. Der Sänger soll vor Allem deutlich und sprachgemäss singen und seinen Gesang mit der grössten Anmuth und Süssigkeit ausführen, denn die Musik ist nichts anderes als Süssigkeit; wer gut singen will, muss die süsseste Musik und die süssesten, wohlgeordneten Weisen auf das Süsseste vortragen. Beim Zusammensingen soll einer dem andern sich anpassen, damit sie einen Körper bilden; hat auch der Solist mehr Freiheit, in der Hauptsache gelten auch für ihn obige Regeln."

(Bardi.)

mer der Gesellschaft beseelte der gleiche Wunsch: die wunderbare Kunst der Alten wieder aufzufinden. Zierden dieses Kreises waren, ausser dem schon genannten Cavalieri, den Musikern Peri und Caccini (alle drei gute Musiker und Sänger, aber unbedeutende Kontrapunktisten) und dem Dichter Rinuccini, die als musikalische Schriftsteller geschätzten Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Astronomen, und die Herren Pietro Strozzi und Girolamo Mei. Unter diesen unternahm es zuerst der scharfsinnige und vielseitige Galilei, einstimmige Gesänge zu setzen. Er komponirte und sang selbst zur Begleitung einer Viola die grosse Scene des Grafen Ugolino aus Dante's göttlicher Komödie. Ebenso versuchte er sich an Fragmenten aus den Klageliedern Jeremiä. Gab es nun auch solche, die seine Bestrebungen verlachten und verspotteten, so gab es doch auch Andere, die seinen Versuchen reichen Beifall zollten. Zu letzteren gehörte namentlich der Sänger Giulio Caccini, ein feiner, unterrichteter Mann, schon seit 1564 (1578?) in Diensten des florentinischen Hofes und bereits 1579 bei den gelegentlich der Vermählung und Krönung Bianca Capello's veranstalteten Festspielen rühmlich beschäftigt. Er begann Sonette und Canzonen der vortrefflichsten Dichter mit grossem Eifer in Musik zu setzen und diese Sologesänge dem hochgebildeten Kreise von Kennern und Liebhabern im Palaste Bardi unter Begleitung einer Theorbe oder grossen Laute, welche Instrumente von dem damals zufällig in Florenz anwesenden berühmten Virtuosen Bardilla vorzüglich gespielt wurden, vorzusingen. Ihm gebührt zunächst das Verdienst, die neue anmuthige Singart aufgefunden, nach künstlerischen Gesetzen festgestellt und zuerst Gesänge für eine einzelne Stimme veröffentlicht zu haben.*) Zur selben Zeit beschäftigte diese allgemein so

*) Giulio Caccini, um 1560 in Rom geboren (daher auch Giulio Romano genannt), von Scipione della Palla im Gesang und Lauten-

lebhaftes Interesse erweckende Angelegenheit auch fast ausschliesslich den als Tonsetzer, Sänger und Instrumentalisten gleich ausgezeichneten Jacopo Peri. Wie jener arbeitete auch er mit Fleiss und Enthusiasmus an der Vervollkommnung der neuen Singweise. Nach Bardi's Weggang von Florenz wurde Signor Jacopo Corsi der Patron der Musik und ihrer Professori. Mit Ottavio Rinuccini, welcher wenige Jahre nach dem Erscheinen des „Pastor fido", der bei allen seinen lyrischen Schönheiten doch nicht geeignet war, eine Bühne zu gründen, diejenige Form und Gattung des Drama's erfand, die, dem Sinne der Nation zumeist zusagend, fortan auf lange Zeit fast allein die Bretter beherrschte, verband ihn längst die innigste Freundschaft. Caccini und Peri wurden die Komponisten der neuen bahnbrechenden Werke.

Die ersten im *Stilo rappresentativo. parlante* oder *recitativo* verfassten Opern*) waren (neben dem fast gleichzeitig komponirten, später näher zu betrachtenden Werke: *„dell' anima e del corpo"* des Cavalieri) „Dafne", 1594, mit einem Orchester von sechs Instrumenten im Hause

---

spiel unterrichtet, starb vor 1640. Seine Tochter und Schülerin, Francesca (um 1582 in Florenz geboren), an Sig. Malaspina vermählt, gleichberühmt als Sängerin wie als Tonsetzerin, komponirte die Opern: *„la liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina"* (gedruckt 1625) und *„Rinaldo inamorato"*.

*) Die Benennung „Oper" als Bezeichnung des durchaus musikalischen Drama's wurde als konventioneller Kunstausdruck, obwohl er in der Umgangssprache früher schon üblich gewesen sein mag, erst später angenommen. Es ist nicht zu bestimmen, wann und wo dieser Name, der sich zuerst bei P. Menestrier, in dessen: *des représentations en musique, anciennes et modernes.* Paris 1681" findet, aufgekommen sein mag. Noch bis in's 18. Jahrhundert hinein lauten die Überschriften der Textbücher und Partituren: *Tragedia, Melodrama, Tragicomedia,* wie sich denn auch noch neuere Libretti's betitelt finden: *Tragedia lirica, Dramma per musica, Dramma semiseria, Dramma giocoso, Dramma buffo* u. s. w.

Corsi's, in Anwesenheit der Grossherzogin Christine und unter dem lebhaftesten Beifalle der Zuhörer zum ersten Male aufgeführt, und „Euridice", 1600 zur Feier der festlichen Vermählung des allerchristlichsten Königs Heinrich IV. von Frankreich und Navarra mit Maria von Medici (Tochter des unglücklichen Grossherzogs Franz uud Nichte des regierenden Fürsten Ferdinand I.) erfolgreichst vor einer aus allen Theilen Italiens und Frankreichs zusammengeströmten, der damals denkbar feinsten und gebildetsten Hörerschaft, dargestellt. Nach den unklaren, dunklen Ansichten, die in dieser Zeit über die Musik und ihre Verwendung im Drama der Griechen in den Köpfen spuckten, wähnte man, die Alten hätten sich einer Betonung bedient, die, über die gewöhnliche Rede zwar hinausgehend, sich doch zur Melodie nicht völlig erhob, vielmehr zwischen raschem Sprechen und getragenem Gesange die Mitte gehalten habe. Daher richteten die Tonsetzer die begleitende Bassstimme so ein, dass sie nur bei lebhaften Accenten mit der Singstimme harmonisch zusammentraf, bei nichtbetonten Stellen aber ruhig fortklang. Das Wohlgefallen und Staunen, welche das neue Schauspiel mit seiner ganz eigenartigen Musik in den Gemüthern der Zuschauer erregte, lässt sich nicht beschreiben. Stundenlang konnte man diesem Gesange lauschen und so oft er auch wiederholt werden mochte, immer rief er die gleiche Bewunderung und neues Vergnügen hervor. Nach der allgemeinen Meinung ward jetzt wirklich der so bewundernswürdige Styl der Alten, soweit moderne Sprache und Tonkunst es zuliessen, aufgefunden. Was man aber in Wahrheit entdeckt hatte, war nicht der süsse, verständliche und anmuthige Sologesang, den Bardi als Ziel aller musikalischen Bestrebungen hingestellt hatte, es waren die Anfänge dramatischer Recitation, das einfache Recitativ. Eine viele Stunden dauernde, nur aus Recitativen zusammengesetzte Opernvorstellung, die heute das kunstsinnigste und gedul-

digste Publikum der Welt in Desperation bringen würde, konnte im Jahre 1600 höchstes Entzücken erregen. Mit Ausnahme von kurzen, einfachen Chören findet sich in den ersten Opern keine Spur von Cantilenen, Arien oder Ensemblestücken.

Ehe ich nun auf die vorstehend genannten Opern näher eingehe, sei es mir vergönnt, die Aufmerksamkeit dem Dichter derselben kurz zuzuwenden. Ottavio Rinuccini (geb. 1564), aus einer angesehenen und auch bereits literarisch bekannten florentinischen Familie stammend, hat in seinem Zeitgenossen Erythraeus (Gio. Vit. de Rossi) einen beredten Biographen gefunden. Dieser sagt: „Die alte, viele Jahrhunderte lang abgekommene Art, Komödien und Tragödien auf der Scene zu Flöten- und Saitenspiel zu singen, hat zum grossen Theil O. Rinuccini, ein edler florentinischer Dichter, wieder in's Leben gerufen, obgleich E. Cavalieri, ein römischer Patrizier und kunstfertiger Musiker, der vor wenig Jahren einige Dramen in Musik gesetzt und von musikalischen Schauspielern hat aufführen lassen, sich diesen Ruhm ebenfalls zuzueignen strebt. Aber sowohl in Betreff des Inhalts der Stücke, als in Bezug auf den scenischen Apparat und die Vorzüglichkeit der Darsteller, steht der Glanz des Ottavio dem Lobe des Emilio so im Lichte, dass jener wohl allein die Ehre beanspruchen darf, diese längst abgekommene Art wieder belebt zu haben. Denn nachdem er den J. Peri und andere ausgezeichnete Tonkünstler seinem Sinne gemäss erlangt, hat er vier ganz ausgezeichnete, nach Wort und Sentenz weit hervorragende Stücke unter dem grossen Beifall ganz Italiens gegeben: die „Dafne", „Euridice", „Aretusa" und „Ariadne". An der Klage der letzteren, nachdem sie von Theseus verlassen, wollte, wegen ihrer besondern Trefflichkeit, jeder bedeutendere Tonsetzer Italiens seine Kunst versuchen. Rinuccini wusste seinen Gegenstand stets reich und geschickt

in wohltönenden und durchsichtigen Versen zu entwickeln. Er war von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, aber proportionirt; offenen Gesichts, mit einem kleinen Munde, in dem viel Würde lag. Auf solche Gaben des Körpers und Geistes, sowie auf die Eleganz seiner Verse vertrauend, ging er den durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Weibern nach und suchte sich ihren Willen geneigt zu machen. Auf die Maria v. Medici, Königin von Frankreich, hatte er, eben so ehrgeizig als eitel, seine verliebte Neigung ganz besonders gerichtet und folgte ihr auch ehrenhalber, als sie Italien verliess. Der gute König Heinrich machte den geistvollen, feurigen, im Irrgarten der Liebe unstät umhergetriebenen Kavalier zu seinem Gentilhomme de la chambre. Rinuccini's Anwesenheit in Frankreich trug viel dazu bei, den Geschmack an der Oper und andern italienischen Schauspielen nach diesem Lande zu verpflanzen. Nach mehrjähriger Abwesenheit 1603 nach Florenz zurückgekehrt, ging er endlich, die verliebten Possen, wozu er bisher absonderlich geneigt, aufgebend, in sich. Was ihn der Verstand früher nicht hatte erkennen lassen, warf er aus Verdruss jetzt weit weg, verachtete er nun, seinen Geist gänzlich auf ernste Studien und die Liebe und Aneignung der Frömmigkeit richtend, aus Erfahrung. In diesen Gesinnungen ist er denn auch, 1619, in frommer Abgeschiedenheit vom Geräusche der grossen Welt, verstorben." Er schied aus dem Leben, bevor eine von ihm beabsichtigte Ausgabe seiner sämmtlichen Gedichte (in dankbarer Verehrung seinem königlichen Wohlthäter Ludwig XIII. gewidmet, erst 1622 [Canzonette. 4to. Fir.] von seinem Sohne Francesco vollendet) zu Stande gekommen war. Den Schluss dieser Sammlung, seine Dramen, seine Poesien an Maria und Heinrich und anakreontische, durch Leichtigkeit und Naivetät ausgezeichnete Lieder enthaltend, bilden Verse religiösen Inhalts, zumeist an die Jungfrau Maria gerichtet,

aber nicht minder glühend und leidenschaftlich, wie die an die Königin adressirten.

Die von Peri, ohne Rücksicht auf die bis dahin gehörte Art des Gesanges komponirte „Dafne", ist wohl nur eine Umarbeitung des 1589 gegebenen Intermezzo's: *„il combattimento d'Appoline"* (der Kampf des Apollo). Diese Partitur Peri's ist leider verloren gegangen.

Den Text erbat sich der mit dem mediceischen Hofe befreundete Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen. Martin Opitz von Boberfeld, der bedeutendste unter den deutschen Dichtern damaliger Zeit, übersetzte ihn, wenn auch mit vielen Kürzungen, und der berühmte kurfürstliche Kapellmeister Heinrich Schütz (1585—1672), der von 1609—1612 seine Studien bei J. Gabrieli in Venedig gemacht und dort schon die neuen musikalischen Schauspiele kennen gelernt hatte, komponirte ihn. So wurde Rinuccini's „Dafne" auch die erste Oper, die in Deutschland zur Aufführung kam und zwar geschah dies gelegentlich der Vermählung des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore von Sachsen, 13. April 1627, im Tafelsaale des Schlosses Hartenfels in Torgau mit grossem Erfolge.*)

Der Text der „Dafne", obwohl allen Pomp italienischer Hofpoesie zur Schau tragend, ist nur von geringem Umfange; die Zahl der Personen (Dafne, Apollo, Venus, Kupido, ein Bote, Nymphen und Hirten) auf wenige beschränkt. Jeder Akt wird mit einem Chore, der letzte mit Chor und Ballet beschlossen. Ovid als Prolog, seine Metamorphosen und Ars amandi rühmend, leitet mit einigen Strophen die sehr einfache Handlung ein, indem er der

*) Auch „Orpheo und Euridice" nach einer Umdichtung A. Buchner's ward von Schütz komponirt und am 20. November 1638 bei der Vermählung Kurf. Joh. Georg II. mit Magd. Sybilla von Brandenburg-Bayreuth im Riesensaale des Schlosses zu Dresden aufgeführt.

anwesenden Grossherzogin ein Kompliment macht und das Publikum auf das Schauspiel vorbereitet, welches die Lehre ertheilt: Liebe nicht zu missachten. Ein grimmes Ungeheuer verwüstet Delos; den klagenden, furchtsamen Hirten, Zeus um Hilfe anflehend, erscheint Apollo, der die Schlange tödtet, als Retter. Da er Kupido's Macht verspottet, entzündet dieser in ihm eine heftige Leidenschaft zur schönen Jägerin Dafne, die er nun vergebens durch seine Bewerbungen zu rühren sucht. Kupido triumphirt. Als Apollo dringender wird, bittet Dafne ihren Vater Peneus, sie als eine reine Jungfrau hinwegzunehmen, worauf sie in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Apollo, sein Schicksal beweinend, segnet denselben und bestimmt, dass seine immer grünenden, dem Donnerkeil unerreichbaren Blätter ihm selbst nun die goldenen Locken, fortan aber das Haupt aller sieghaften Helden und Künstler zieren sollen. Jedoch nicht in diesen Schlussworten liegt die Bedeutung der Fabel; der Chor der Nymphen singt: „Freue dich deiner edlen Gaben, o flüchtige Nymphe, ich beneide dir sie nicht: wenn Amors goldner Pfeil mich trifft, will ich nicht wider den Gott kämpfen; wende ich stolz und spröde mich zur Flucht vor einem wahren Liebenden, so möge mein goldnes Haar nicht Lorbeer werden, sondern irgend elendestes Kraut, verächtliches Rohr, das die unreine Heerde zerstampfe, gemeines Heu, das der Stiere gierigen Hunger stille. Aber dann, o holder Amor, lass meine Glut auch nicht verachtet sein; vor dem Feuer meiner Augen möge alle Härte erweichen, alle Kälte erwarmen.“ Liebe also ist der mächtige Hebel, der von der ersten Operndichtung an die ganze moderne Dramatik in Bewegung setzt. Als Textprobe der „Dafne“ mag die erste Scene hier folgen. Sie bietet im Wechselgesang der Hirten eine damals beliebte, nicht reizlose, von vielen Tonkünstlern mit Vorliebe behandelte Spielerei mit einem Echo.

1. Hirt: In jenem dunklen Schattengrund
Birgt sich das grimme Thier zur Stund'.
Ihr Hirten weicht und nicht bewegt
Das Laub, dass kein Geräusch sich regt.

2. Hirt: So müssen wir die grünen Felder meiden,
Wir können ohne bange Furcht
Die Heerden nicht mehr weiden.

Nymphe: Und wenn wir je durch diese Auen
Nach Laub und Blumen geh'n,
Unglückliche Jungfrauen,
Es kann nicht ohne Angst gescheh'n.

Tirsis: O ew'ger Zeus, mit deiner Blitze Pfeilen
Erschütterst du den Himmel und das Land.
Lass Donner rollen und mit mächt'ger Hand
Wirf Glut hernieder, rett' uns ohn' Verweilen!

Hirt: Sieh' vom Himmel, sieh!
Wüste Felder, öde Räume,
Trockne Flüsse, dürre Bäume, —
Sieh' vom Himmel, sieh'!
Unter bittrer Thränen Lauf
Heben Hirten, heben Nymphen
Ihre Hände flehend zu dir auf.

Hirt u. Chor: Kann in jenen gold'nen Höhen
Je ein Herz Erbarmung finden?
|: Höre unser bittend' Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden! :|

Als einst wüthend wilde Schaar
Ossa auf Olympos thürmte,
Schmetterte dein Blitz darnieder
Jene Rotte, welche stürmte.
|: Höre unser bittend' Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden! :|

Deine allgewalt'ge Hand
Bitten wir dich hinzukehren
Nach dem Drachen, der das Land
Droht zerstörend zu verheeren,
|: Höre unser bittend' Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden! :|

Dass das grause Gift vergehe,
Von uns weiche die Gefahr,
Grün die Flur uns neu erstehe,
Hell der Himmel werde, wie er war.
|: Höre unser bittend' Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden! :|

1. Hirt: Wo fänden heut wir eine ruh'ge Stunde,
Das grimme Ungethüm droht unserm Leben?

2. Hirt: Das gier'ge Thier liegt dort im dunklen Grunde,
Wir müssen stets in Angst und Sorge schweben.
Echo: Eben.

1. Hirt: Wär' ich in Sicherheit! wär' es anderm Ort!
Echo: Fort.

2. Hirt: Ach, kehrt es wieder unter diese Leute?
Echo: Heute.

1. Hirt: Weh' mir! wer schützt dann mich?
Echo: Ich.

2. Hirt: Wer bist du, der verheisset solche Wonne?
Echo: Sonne.

1. Hirt: Die Sonn'? Apollo, hör' ich dich?
Echo: Mich.

2. Hirt: Du hast den Köcher und den Pfeil.
Echo: Heil.

Chor: So sende, sende du den Pfeil,
Tödte den Drachen, bring' uns Heil!

(Der Drache kommt von der einen, Apollo von der andern Seite.)

Chor: Weh' uns, die Schlange kommt — Apollo, nah' dich schnelle,
Mit Himmelskraft besieg' das Ungethüm der Hölle.
O segensreicher Pfeil! seht da das Blut!
Dem edlen Schützen Heil!
Welch' grauses Thier! noch sinkt ihm nicht der Muth;
Entsende neuen Pfeil dem mächt'gen Bogen,
Durchbohr' den Rücken ihm, der schuppendicht umzogen,
Triff es in's Herz, in dem sein Leben ruht.

(Der Drache wird getödtet.)

Vollendeter nach Poesie wie Musik erscheint Rinuccini's zweite Dichtung: „Euridice", Tragedia per musica.

Sie gilt hinsichtlich ihres rhythmischen Baues und poetischen Werthes, der Schönheit ihrer Sprache und der geschickten Anordnung ihrer Scenen nicht nur als sein bestes Werk, sondern überhaupt als eines der vorzüglichsten aller ältern und neuern Textbücher. In der ganzen Anlage der Chorgesänge ist hier Rinuccini offenbar bestrebt, etwas den Strophen, Antistrophen und Absätzen des griechischen Chores Aehnliches darzustellen. Gesang der Chorführer, einzelner Stimmen oder Abtheilungen des Chors, wechseln in den Ruhepunkten der Handlung mit vollen Chorgesängen. Der Chor verlässt, mit Ausnahme der Scene in der Unterwelt, wo dagegen ein Chor unterirdischer Geister eintritt, die Bühne nicht. So in der äussern Erscheinung der Antike sich anschliessend, hat der Dichter auch dem Inhalte der Chorgesänge tiefere Bedeutung zu geben versucht; er fand diese wiederum in der Liebe und ihrem Preise. Der mehrjährige Zwischenraum, der „Dafne“ und „Euridice“ trennt, wird auch den strebsamen Künstlern Caccini und Peri, die sich an deren Komposition betheiligten, nicht ungenützt verstrichen sein. Zudem musste die feierliche Veranlassung, gelegentlich der sie nun berufen waren, mit ihren Kunstleistungen vor ein in solcher Auswahl selten versammeltes, hochgebildetes Publikum zu treten, ihren Ehrgeiz und ihr schöpferisches Vermögen auf's äusserste anspornen. Als Prolog erscheint in „Euridice“ die Tragödie, in sieben vierzeiligen Versen bemerkend, sie komme nicht, die Gemüther zu erschüttern und in traurigen Scenen eine unselige Handlung zu entrollen, sondern:

Mein Sang wird heut auf heitern Saiten
Den edlen Herzen süsse Lust bereiten.

Dann naht ein Chor von Schäfern und Schäferinnen. Ein Hirte fordert zu Lust und Gesang auf, denn heute verbände sich höchste Schönheit mit edelster Männlichkeit; ein gleiches Liebespaar sah nie die Sonne. Euridice tritt

auf, sich an den süssen Gesängen und Liebesreden erfreuend. Heute sind selbst die Vögel im Walde, die Fische in den Wellen von seligen Regungen durchdrungen. Sie ermuntert die Gefährten, im angenehmen Schatten des Hains sich frohen Tänzen hinzugeben und entfernt sich mit ihnen. Zweite Scene: Orpheus, hocherfreut, die Erfüllung sehnlichster Wünsche nahe zu wissen, tauscht mit zweien seiner Freunde anmuthige Wechselreden, als plötzlich wehklagend eine Nymphe herbeieilt: „Euridice, von einer Schlange gebissen, ist, den Namen ihres Orpheus auf den Lippen, verschieden!“ Schmerzvoll ruft Orpheus: „Wer hat dich mir geraubt? Bald wirst du sehen, dass sterbend du den Gemahl nicht vergebens gerufen; ich bin nicht fern, ich komme, theures Leben, theure Todte!“ Der rückkehrende Chor beweint Euridice und beklagt die Vergänglichkeit der Lust und des Lebens.

Nymphe: Du schöner Tag, der früh am Morgen so schön begann, ach! wie hat vor dem Abend dich Schmerzenswolke tief umschattet. Die Flut bändigt der kühne Schiffer, der stolze, in Zorn entbrannte Löwe des Waldes ist zu zähmen; den Tod nur vermag keine Kunst zu bezwingen.

O Freude, Sang und Scherz, ihr wandet euch in Schmerz!
Grausam riss aus unsrem Kreis der Tod die schönste Creatur,
|: Seufzt, ihr Himmelslüfte, weinet, Wald und Flur. :|
Jene blüthenreichen Wangen, die Amor zum Sitz erkoren,
Sind erblasst und haben ihre süssen Rosen all' verloren,
Dunkler Augensterne Flammen, die so selig konnten funkeln,
Ach, in wenig Augenblicken konnte euch der Tod verdunkeln.

(Der Chor wiederholt dazwischen den Refrain: Seufzt, ihr Himmelslüfte etc. etc.)

Diese Klagen unterbricht, in grosser Erregung auftretend, Arcetro, ein Freund des Orpheus. Er berichtet, dass, als er diesem gefolgt, um ihn zu trösten, plötzlich heller Lichtglanz, vom Himmel fallend, seine Augen getroffen und dass in einem herrlichen Wagen aus leuchtendem Saphir,

von zwei weissen Tauben gezogen, sich eine himmlische Frau langsam aus der Höhe zu dem leblos am Boden liegenden Sänger herabgesenkt und, ihn erhebend, die Hand gereicht habe. Er selbst sei hieher geeilt, den Gefährten diese wunderbare Kunde zu bringen. Der Chor drängt sich zu den Altären. In der folgenden Scene erscheint Venus mit Orpheus an den Ufern der Unterwelt, ihn ermuthigend, der Burg Pluto's furchtlos zu nahen, um durch seine Klagen, die den Himmel bereits bewegt, nun auch die Gewalten des Hades zu rühren. Orpheus betritt, um Euridice jammernd, den Orkus. Pluto, von seinem Schmerz erschüttert, hält ihm entgegen, dass in seinem Reiche ein demantnes, unverbrüchliches Gesetz herrsche. Orpheus entgegnet, wer Andern Gesetze gebe, sei selbst von jeglichem Gesetze befreit:

Doch du fühlst für meine Schmerzen
Mitleid nicht in deinem Herzen; —
Wehe, du gedenkest nicht,
Wie die Lieb' uns heiss umflicht.
Und doch, auf dem Berg der ew'gen Triebe
Hast auch du geweint, im Bann der süssen Liebe.
Kann mein Fleh'n dich nicht bewegen,
Wende deinen Blick zu jener Schönen,
Die dir einst erweckt so tiefes Regen;
Sieh', sie seufzt bei meinen Klagetönen,
Und ihr Aug' auf mich gewendet,
Mir des Mitleids Zähren spendet;
Sieh', die dunklen Götter alle nehmen
Und die Schatten Theil an meinen Thränen.

Persephone, Rhadamanthus, selbst Charon vereinen nun ihre Bitten zu Gunsten des Unglücklichen. Pluto, endlich besiegt, erfüllt des Sängers Wünsche. Der Chor preist Orpheus als Sieger. Die Scene verändert sich in die frühere. Der bekümmerte Arcetro wird durch die freudige Kunde der Rückkehr seines Freundes überrascht. Orpheus, ein beneidenswerther, hocherfreuter Gatte, führt Euridice, schöner

der Komposition Caccini's, der diese Partien durch seine Schüler auch singen liess. Caccini's vollständige Partitur erschien 1600 in Florenz (bei Giorgio Marescotti), diejenige Peri's 1600 und 1608 in Venedig (Marescotti und Aless. Rauer). Zu beiden Werken schrieben die betreffenden Autoren eingehende, höchst interessante Vorreden. Caccini widmete seine Komposition seinem Gönner, dem Grafen Vernio, Peri die seinige der Königin Maria von Frankreich. Vergleicht man die Tonsätze beider Partituren, so erkennt man, dass Peri den Sänger, will dieser die vom Tonsetzer beabsichtigte Wirkung erzielen, nöthigt, sich genau an die vorgeschriebenen Noten zu halten, während die Monodonien des Gesangskünstlers Caccini, denen eigentliche dramatische Kraft und Deklamation nur in minderm Grade zuerkannt werden können, erst Reiz gewinnen, wenn sie durch zierlich ausgeschmückten Vortrag gehoben werden. Der recitirende (dramatische) und kolorirende (brillante) Gesang treten sich also schon in diesen frühesten dramatischen Werken entgegen.

Die Aufführung der „Euridice" zeichnete sich selbstverständlich durch glänzendsten Aufwand aller Mittel der Dekoration, der Kostüme, der Maschinerie u. s. w. aus. Diese äusserlichen Dinge, die auch heute noch die Sinne der Opernbesucher in der Regel in erster Linie und meist mehr fesseln als die Musik selbst, waren damals bereits in ähnlicher, wenn nicht grösserer Vollkommenheit zu bewundern, wie jetzt. Ein gleichzeitiger Berichterstatter sagt über die Darstellung: „Die Ausstattung der Bühne war durch die Munificenz der Herzöge Etruriens und anderer hoher Personen so über alle Beschreibung herrlich, dass dieselbe den ganzen Adel Italiens herbeizog. Die verwandelte Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das ungeheure Meer, bald anmuthige Gärten, bald plötzlichen Regen und Sturm (indem der Himmel sich mit furchtbaren Wolken bedeckte), bald den glücklichen Aufenthalt der Seligen, bald die ewigen

Qualen der Unterwelt. Man sah Bäume, deren Rinde sich von selbst öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebärend; unvermuthet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dryaden und Nymphen, brachten Quellen und Flüsse hervor und anderes noch weit Bewundernswertheres, was vordem Niemandes Auge gesehen."

Ein zweites, ebenfalls bei diesen mediceischen Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführtes Werk war: *„il rapimento (il ratto) di Cefale". Poemetto dramatico* von Gabriello Chiabrera, Musik von Caccini und Peri. Proben der letzteren gibt der erstgenannte beider Tonsetzer in seinem Werke: *le nuove musiche.*

Die Bahn, wenn auch vorläufig das Hauptelement, die Tonkunst, noch nicht zu genügender Wirkung und Ausdrucksfähigkeit gelangen konnte, da die musikalische Behandlung noch zu einseitig war, um für die Dauer nicht monoton und langweilig zu werden, war nun durch verschiedene, mit Beifall aufgenommene Versuche doch gebrochen. Opernaufführungen gehörten fortan zu dem vornehmsten, aber auch kostspieligsten Schmuck aller Hoffestlichkeiten; die goldene Zeit italienischer Sänger und Tonsetzer, die nun für Jahrhunderte das musikalische Bedürfniss der Welt fast ausschliesslich deckten, hat begonnen.

Wollte man alle die zahllosen auf uns gekommenen Berichte über glänzende und mit verschwenderischer Pracht in's Leben getretenen Operndarstellungen an einander reihen, man würde Bände damit füllen können. Für die Zwecke gegenwärtigen Vortrags genüge es, noch einiger Aufführungen zu gedenken, in denen das begonnene Werk zu allmähligem vorläufigem Abschlusse gebracht ward.

Gleichzeitig mit Peri und Caccini arbeitete auch Cavalieri an einem grösseren Werke, das kaum minderes Aufsehen wie die Opern „Dafne" und „Euridice" machte und manchen Kunsthistoriker zu der Meinung veranlasste, auch

Cavalieri habe eine Berechtigung, den Erfindern der neuen dramatischen Musik beigesellt zu werden. Was davon zu halten, ist aus dem oben angezogenen Zeugniss des Erythräus zu ersehen. Cavalieri, wenn er auch ein lebendiges Gefühl dessen in sich trug, was Noth that, scheint doch zu geringe schöpferische Begabung besessen zu haben, um an die Spitze einer so wichtigen Reform treten zu können. Seiner früheren Thätigkeit als Tonsetzer wurde bereits gedacht. Nun führte er im Febr. 1600 im Oratorio der Kirche della Vallicella in Rom unter dem Titel: *dell' anima e del corpo"* (die Seele und der Körper) auf einer Bühne mit Scenen und Dekorationen, durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, eine Art Oratorium, ein moralisch-allegorisches Drama (von L. Guidiccioni gedichtet) auf. Als Einleitung ward ein *Madrigal,* die Stimmen doppelt besetzt und durch Instrumente verstärkt, gesungen. Das Orchester (eine Lira doppia, ein Clavicembalo, eine Chitarrone, zwei Flauti, eine Viola da Gamba, für den Hauptpart von besonders guter Wirkung, etc.) ist nach Vorschrift des Textbuches hinter den Coulissen aufzustellen. Die handelnden Personen sollen Instrumente in der Hand halten, um die Täuschung zu erwecken, als ginge die Musik von ihnen aus. Der Chor sass und stand auf der Bühne, angesichts der Hauptpersonen. Sitzende sollten jedoch beim Singen aufstehen und gehörig gestikuliren. Der Text ward gedruckt und vertheilt. Beim Trennen des Vorhangs erscheinen zwei Jünglinge, den Prolog recitirend. Nach ihnen tritt die Zeit *(il tempo)* auf, ihre Gesänge von dem unsichtbaren Orchester begleitet. Dagegen sollen das Vergnügen *(il piacère)* und dessen zwei Gefährten zu ihrem Gesange die nöthigen Ritornelle selbst spielen. Der Körper *(il corpo)* mag bei Ausstossung der Worte: *„Si che hormai alma mia"* etwas von seinem Kleiderputz oder Schmuck, z. B. die goldene Halskette, die Federn vom Hute abreissen und von sich werfen. Die Welt

(il mondo) und das menschliche Leben *(la vita umana)* müssen besonders reich und bunt gekleidet sein; sind sie aber ihrer Hüllen entledigt, sollen sie armselig und elend, wie Todtengerippe aussehen. Symphonien und Ritornelle sind stark zu spielen. Das Stück kann mit oder ohne Tanz aufgeführt werden. Wird letzterer jedoch vorgezogen, so soll er zu gewissen Versen in ehrwürdiger langsamer Bewegung sich entwickeln. Gravitätische Schritte und Figuren mögen dann folgen. Während des Ritornells führen vier Haupttänzer ein Ballet, belebt mit Capriolen und Entrechats, aber ohne Gesang, aus. Und so nach jeder vom ganzen Personale gespielten und gesungenen Stanze, jedoch mit dienlicher Abwechslung, bald im Gagliarden-, bald im Canari-, bald im Couranten-Schritt, was den Ritornellen sehr gut passen wird. Viele Rathschläge für die Ausführenden, die auch heutzutage Sängern und Anordnern musikalischer Dramen zur Beherzigung zu empfehlen wären, folgen noch. Die durch das ganze Stück gehende Musik besteht nur aus Recitativen (Recitationen?) und sehr einfachen Chören.

Das Ganze scheint in der Art seiner früheren Werke, in denen er ja auch bereits Anspruch darauf erhebt, Neuerungen eingeführt und nach geläuterten Grundsätzen gehandelt zu haben, gehalten zu sein.

Fernere Nachrichten von ausserordentlichen Opernaufführungen in der Arnostadt fehlen uns. Auch die Namen Peri und Caccini begegnen uns fortan nicht mehr. Dagegen lesen wir von prächtigen Vorstellungen, die in den nächsten Jahren in Mantua stattfanden. Herzog Vincenz I. von Mantua und Montferrat (1587—1612) suchte, nachdem Papst Clemens VIII. das Lehen Ferrara (1598) dem Hause Este entzogen hatte und dies sich nun allein auf Modena beschränkt sah, das italienische Kunstmäcenat für das Haus Gonzaga zu erwerben und seine Residenz Mantua zur Nebenbuhlerin von Florenz emporzuheben. Voraussichtlich hatte

er den Vorstellungen dort regelmässig beigewohnt, nun bestrebte er sich, das Gesehene durch die von ihm gegebenen Feste in Schatten zu stellen. Im J. 1607 ward in Mantua die von dem berühmten Monteverde (auf den weiter unten des Nähern zurückzukommen ist) komponirte Oper „Orfeo", nach der Poesie eines unbekannten Dichters, 1608, gelegentlich der Vermählung des Prinzen Franz (IV.) mit Margaretha v. Savoyen, die Oper „Arianna"*) und die Tanzoper: *„il ballo delle ingrate"* (Tanz der Spröden), beide von Rinuccini gedichtet und von Monteverde in Musik gesetzt, und ferner noch die zu diesem Zwecke von Rinuccini vermehrte und verschönerte Oper „Dafne", nach der Komposition des Florentiners Gagliano gegeben. Einen Beweis dafür, mit welcher Sorgfalt man bei der Ausführung einer Oper in jener Zeit zu Werke ging, gibt die der Partitur**) des letzteren Werkes vorgedruckte Vorrede des Komponisten. „Als ich mich letzten Karneval in Mantua befand, von Sr. Hoheit ehrenvoll berufen, um sich meiner bei der Musik zu bedienen, die bei der Vermählung seines Sohnes mit der Infantin von Savoyen veranstaltet werden sollte, wünschte der Herzog unter Anderm, dass die „Dafne" des Rinuccini dargestellt würde. Beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, that ich dies in der Weise, die ich Euch hier darbiete. Obgleich ich allen Fleiss angewandt, des Dichters ausgezeichnetem Geschmack zu genügen, will ich doch nicht glauben, dass das seltene Vergnügen, das Jedermann an dieser Oper empfand, allein aus meiner Kunst hervorging, denn es gibt neben der Musik andere nothwendige Erfordernisse,

---

*) Kurz zuvor (1608) zur Vermählungsfeier des Kronprinzen Cosmus (II.) von Medici mit Maria Magdalena von Oesterreich verfasst.

**) *La Dafne di Marco da Gagliano nell' accademia degl' elevati l'affanato rappresentata in Mantova. In Firenze. Appresso Christofano Marescotti 1608.*

Ausschmückungen u. dgl., ohne die auch die schönste Harmonie wirkungslos bleibt. Obwohl ich nicht wünsche mich kunstreicher Verzierungen (Triller, Passagen, Ausrufungen) zu berauben, möchte ich sie doch nur zur rechten Zeit und am rechten Orte angebracht sehen, z. B. in den Chören und in der Ottave: „Wer frei lebt von den Schlingen des Amor", von der man sieht, dass sie hier steht, um die Grazie und Fähigkeit des Ausführenden darzuthun, was Signora Catarina Martinelli glücklich erreichte, indem sie selbige mit solcher Anmuth sang, dass sie alle Zuhörer mit Lust und Bewunderung erfüllte. Auserlesenen Vortrag erfordern auch die letzten Terzinen: „Mein Schmerz sorgt nicht um Frost, um Flammen", wobei Sign. Franc. Rasi die grosse Lieblichkeit seiner Stimme vollkommen zur Geltung bringen konnte. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Verzierung; man nehme vielmehr Bedacht, die Silben gut, die Worte deutlich zu sprechen, vorzüglich bei den Recitationen. Das wahre Vergnügen beim Gesange entspringt aus dem Verständniss des Textes. Weiter gebe man darauf Acht, dass die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen zu begleiten haben, so aufgestellt werden, dass sie die Singenden im Auge zu behalten vermögen, damit sie, sich beiderseits vernehmend, gleichzeitig fortschreiten können. Man sorge auch dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, dass sie den Gesang stütze, ohne das Verständniss der Worte zu beeinträchtigen. Vor dem Herunterlassen des Vorhangs (bei den damaligen Bühnen wurde der Vorhang herab-, nicht hinaufgezogen) ertöne, die Hörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie verschiedener Instrumente; nach fünfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog in einem dem Klange des Vorspiels angemessenen Schritt auf, nicht tänzelnd, sondern mit Würde, der Art, dass die Bewegung nicht von der Musik abweiche. An die Stelle gelangt, wo es ihm angemessen

erscheint, zu beginnen, fange er an, ohne weiter vorzuschreiten. Sein Gesang sei vor Allem voll Majestät; je nach der Höhe des Gedankens gestikulire er mehr oder weniger, dabei beachte er jedoch, dass jede Geste, jeder Schritt stets mit dem Maasse des Klanges und Gesanges zusammentreffen müsse. Der Anzug sei einem Dichter gemäss, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupte, die Lira an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach dem Abgang des Prologs tritt der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen und Schäfern bestehend, je nach dem Umfange der Bühne. Sie zeigen im Gesicht und durch Geste die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chors, der aus nicht weniger als sechszehn bis achtzehn Personen bestehen soll, erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewendet, zu sprechen, bis er zu der Stelle gelangt, wo er stehen bleiben soll. Der Chor bildet um ihn einen Halbkreis, singend, was ihm zukommt, gestikulirend, wie es die Worte verlangen. Bei dem Hymnus: „Kann in jenen gold'nen Höhen" senken Alle das Knie und richten, Jupiter anflehend, die Blicke nach Oben! Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf, beachtend, bei dem Gesange: „das gier'ge Thier" betrübt oder heiter zu scheinen, je nach der Antwort des Echo, auf das sie mit grosser Aufmerksamkeit zu merken haben. Nach der letzten Antwort erscheint der Drache, gleichzeitig Apollo, den erhobenen Bogen in der Hand. Beim Anblick des Ungethüms singt der Chor erschreckt, gleichsam schreiend: „Weh' uns, die Schlange kommt", und zieht sich, Furcht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch ganz unsichtbar zu werden. Alle richten an Apollo in Mine und Bewegung die flehendliche Bitte: „Apollo, nah' dich schnelle!" Nun bewegt sich dieser mit anmuthigem aber stolzem Schritt gegen den Drachen, schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung. Er schnelle den ersten

Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segensreicher Pfeil!“, den zweiten vor: „Dem edlen Schützen Heil!“, den dritten bei: „Triff ihn in's Herz!“ Nach diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen und flieht von Apollo gefolgt durch einen der Ausgänge; der Chor, nachblickend, gibt zu erkennen, dass er den Drachen sterben sieht. Dann kehrt er in seine Halbkreisstellung zurück, auch Apollo kommt wieder und, das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt!“ Nach seinem Abgange ertönt die Canzone zu seinem Ruhme, wobei sich der Chor im Zuge, aber mit Vermeidung gewöhnlicher Tanzbewegungen rechts, links und gerade aus zu bewegen hat. Da jedoch der Sänger des Apollo nicht immer geeignet sein dürfte, jenen Kampf, wozu Geschicklichkeit in der Bewegung und in Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört (mehr eine Aufgabe für Fechter und Tänzer als für Sänger) und da durch den Kampf in Folge der Bewegung das Singen beeinträchtigt werden dürfte, so mögen zwei gleichgekleidete Apollo's vorhanden sein; der, welcher singt, komme mit dem gleichen Bogen bewaffnet nach des Drachen Tod statt des Andern hervor. Der Drache muss gross sein und wenn es der Maler versteht, ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe er auf den Händen als vierfüssig. Der der Dafne den Sieg Apoll's erzählende Schäfer ahme dessen Stellungen beim Kampfe möglichst nach. Kommt er aber, um die Verwandlung der spröden Dafne kund zu thun, dann lasse sein Gesicht den Ausdruck des Schreckens und Schmerzes erkennen und auch der Chor bethätige Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde. Dieses Boten Partie, überaus wichtig, verlangt mehr als jede andere vollendeten Vortrag. Ich wünschte es lebendig abmalen zu können, wie dieselbe von Sig. Antonio Brandi, il Brandino genannt, ausgeführt wurde. Sein herrlicher Contra Alt, seine deutliche Aussprache, seine

bewunderungswürdige Anmuth im Gesange, liessen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch Gesten und Bewegungen erregte er dem Gemüth unbeschreibliches Wohlgefallen. Die Trauerscene Apollo's will mit dem möglichst grössten, wo es der Text verlangt, noch wachsendem Ausdruck gesungen werden. Bei den Worten: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden", umkränze er sich mit einem Lorbeerzweige das Haupt. Da dies jedoch einige Schwierigkeiten darbietet, wähle man zwei Zweige von halber Armslänge, verbinde die Enden und halte sie mit der Hand zusammen, so dass sie nur ein Zweig zu sein scheinen. Diese Kleinigkeit ist wichtiger und schwieriger auszuführen, als es scheint. Auch ist nicht zu übersehen, dass, wenn Apollo bei der Stelle: „Nicht Flammenglut, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage", die Lira an die Brust nimmt, derselben ein vollerer Klang entströmen muss. Daher mögen sich vier Violinspieler so aufstellen, dass sie von unten nicht gesehen werden, sie aber wohl den Sänger sehen können, und je nachdem er den Bogen auf die Lira setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf achten, die Striche gleichmässig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung, eine so vollendete Wirkung ermöglichend, wird ebenso wenig bemerkt werden, wie die doppelte Besetzung der Rolle des Apollo."

Musikalischer Ausdruck, der nicht aus den Tiefen musikalischen Empfindens hervorgeht, wesentlich nur an den Inhalt der gesprochenen Rede sich lehnt oder nur bestrebt ist, diesem grössere Stärke zu geben, erschöpft sich bald. Dem Drange nach Darstellung innersten Gemüthslebens durch die Tonkunst konnten weder die sonst treffliche Recitation Peri's und der künstliche Aufputz der Monodonien Caccini's noch die häufigere Anwendung der Halbtöne und anderer bisher selten gebrauchter harmonischer Reizmittel oder das Bestreben, je nach dem Wortinhalte bestimmte musikalische

Motive zu erfinden, entsprechen. Das musikalisch angeregte Gefühl gelangte bei solchen Versuchen, in denen, wie das gewöhnlich so geht, noch auf Kosten der Details die Rücksicht auf das Ganze aus den Augen verloren ward, zu keinem Ruhepunkte; das Gemüth klang wohl an, aber zum wirklichen Ertönen, nur durch melodische Gestaltungen erreichbar, kam es nicht. Ebensowenig konnte die Verwendung der Instrumentalmittel für die Dauer genügen. Immer noch gingen die Instrumente je nach Umfang und Charakter im Unisono mit den Chorstimmen; wir finden daher nirgends in den Partituren dieser Zeit ausgeschriebene Instrumentalpartien, höchstens eine Angabe der Instrumente, die diesen oder jenen Gesang begleiten sollen. Bei den Sologesängen hatten die Instrumente nur die Aufgabe, der Singstimme eine harmonische Grundlage zu geben und sich in die Ziffern der Generalbassstimme zu theilen. Eine Begleitung im modernen Sinne war der fortgehenden recitativischen Deklamation wegen, die mehr dem Rhythmus der Rede als dem der Musik folgte, überhaupt unmöglich. Uebrigens war das Accompagnement nur für den Sänger, nicht auch für die Zuhörer berechnet, welch' letztere vom Orchester nichts sahen und wenig davon hören sollten und konnten. Um die neue Musikgattung ihrer Vollendung entgegenzuführen, sie dahin zu bringen, das Gemüthsleben in seinen Tiefen aufzuregen, in seinen Gegensätzen musikalisch anschaulich zu machen, bedurfte es eines Styls, der die mannigfachen, noch unbenützten Mittel des Tonreichs zu erschliessen vermochte. Nicht die Beseitigung der Mehrstimmigkeit konnte diesen neuen Styl begründen, sondern eine Umbildung derselben, die der sich geltend machenden Subjektivität zum Ausdruck verhalf. Zu letzterem war das alte, auf accordisch-harmonischem Fortschreiten und in Consonanzen sich bewegende Tonsystem nicht befähigt; wollte man jene in ihren Wirkungen der Phantasie vorschwebende

individuell ergreifende Musik hervorbringen, so musste unvermeidlich mit der bisherigen Tonlehre gebrochen werden.

Claudio Monteverde, um 1568 zu Cremona geboren, trat, ein vorzüglicher Violaspieler, schon früh in die Dienste des Herzogs von Mantua. Nachdem er bei dem Kapellmeister Marco Ingegneri seine kontrapunktischen Studien vollendet hatte, veröffentlichte er seit 1582 zahlreiche Kompositionen, erregte jedoch erst mit dem dritten Buche seiner Madrigale (Venedig 1598) wirkliches Aufsehen, denn darin fanden sich zwei Nummern (gelegentlich der festlichen Doppelhochzeit Philipp's III. von Spanien mit Margaretha von Oesterreich und Erzherzog Albert's von Oesterreich mit der spanischen Infantin Clara Eugenia in Ferrara aufgeführt), in denen zur Erreichung eines leidenschaftlichen Ausdrucks gegen die bisher geltende Regel frei eintretende Dissonanzen angewendet waren. Diese Neuerung machte gewaltiges Aufsehen und rief zahlreiche Streitschriften hervor, die aber, wie dies meist zu geschehen pflegt, mehr für als gegen die Neuerung und den Ruhm Monteverde's arbeiteten. Der Erfolg seiner in Mantua aufgeführten Opern trat hinzu seinem Namen den ehrenvollsten Klang zu geben. Als daher 1613 Giulio Cesare Martinengo, Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, gestorben war, erhielt er den beneidenswerthen Ruf an diese angesehene musikalische Stelle. Er bekam fünfzig Dukaten Reisegeld, seine Amtswohnung — o glücklicher Monteverde! — wurde neu hergestellt und der Gehalt, bei seinen Vorgängern 200 Dukaten, für ihn auf 300 erhöht. Ja, als 1616 sein dreijähriger Kontrakt abgelaufen war, erhöhte der Senat — o preiswürdiger Senat! — seinen Jahresgehalt auf 400 Dukaten: „damit er Gelegenheit habe, sich dazu zu bestimmen, in diesem Dienste zu leben und zu sterben". Während er nun so in Venedig im schönsten Mannesalter und behaglichster Wirksamkeit thätig und wegen seiner ausgezeich-

neten Eigenschaften und Gelehrsamkeit von allen Fürsten gewünscht und gesucht war, beraubte ihn der Himmel, um ihn zu grösserer Vollendung zu führen, seiner Frau: „aber er versuchte nicht, gleich einem neuen Orpheus, dieselbe mit dem Klange seiner Viola, worin er seines Gleichen nicht hatte, vom Tode zurückzurufen, um ihr nicht die Seligkeiten des Paradieses zu rauben (!)". Bologna, Parma, Rovigo und andere Städte Italiens wetteiferten, ihn mit Ehren zu überhäufen; 1633 wurde er, jedoch ohne dem Theater seine Thätigkeit zu entziehen, Priester. Nach 1641 besuchte Monteverde mit Erlaubniss der Prokuratoren noch einmal seine Vaterstadt und andere ihm liebe Orte, um von noch lebenden alten Freunden und Bekannten sich zu verabschieden, dann zehrten sich seine Kräfte schnell auf und er starb, 75 Jahre alt, 1643.

Sein Bildniss zeigt einen ausserordentlich intelligenten, energischen Kopf. Die Stirn, stark ausgearbeitet, beherrscht das längliche Gesicht vollständig; aus den Zügen spricht tiefer Ernst.

Die interessantesten dramatischen Werke Monteverde's, der vom Jahre 1630 an auf dem grossen Theater Venedigs noch sechs neue Opern*) aufführte, sind die drei in den Jahren 1607 und 1608 zu Mantua dargestellten Dramen. Von dem Grundsatze ausgehend, das das Melodische aus drei Dingen bestehe: aus Rede, Harmonie und Rhythmus; Consonanz und Dissonanz, Harmonie und Rhythmus sich nach der Rede richten müssen, diese aber wieder von der jeweiligen Gemüthsstimmung abhängt, strebte er, seinen Gesängen durch Anwendung schneidender Dissonanzen und

*) „Proserpina rapita" von S. Strozzi (?) 1630. „Adone" von Paolo Vendramin 1639. „Arianna" von O. Rinuccini 1640. „Le nozze d'Enea con Lavinia" u. „il ritorno d' Ulisse in patria", beide von Giacomo Bodoaro 1641. „L'incoronazione di Poppea" von Giaufrancesco Businello 1642.

überraschender Harmoniefolgen leidenschaftlicheren Charakter und stärkeres musikalisches Kolorit zu geben.

Der unbekannte Dichter des von ihm komponirten „Orfeo“ behandelte, in der Absicht, Rinuccini zu übertreffen, die Fabel des Orpheus der alten Tragödie gemäss, vermochte jedoch dadurch seinen Zweck nicht zu erreichen. Orpheus verliert also in dieser Dichtung durch Uebertretung des Gebots Pluto's die Gattin wieder. Der Chor singt: „Die Unterwelt hat Orpheus überwunden, dann erlag er seiner Leidenschaft: ewiger Ehre werth ist nur der allein, der sich selber besiegt.“ Orpheus, in heftigem Schmerz, klagt zuerst dem Echo sein Leid, dann singt er das Lob der theuren, ihm zu früh entrissenen Euridice, indem er sie auf Kosten ihres ganzen Geschlechtes, dem er in sogenannten strauchelnden Versen eine arge Schmähredе hält, erhebt. Da erscheint

Apollo: „Warum gibst du der Bitterkeit, dem Schmerz
Dich also hin, mein Sohn? Ein edelmüthig Herz
Dient nicht den eignen Leiden.
Der Schmach und Noth seh' ich dich ganz verfallen,
Drum komme ich herab, dich zu geleiten
Und folgst du meinem Rath, erlangst du Ruhm vor Allen.

Orpheus: Du kommst zum Aeussersten, geliebter Vater,
Wo zu verzweiflungsvollem Ende
In höchstem Schmerz vor Liebe ich mich wende;
Sei du nun mein Berather,
Und was du willst, vollende.

Apollo: Zu sehr warst du beglückt in selig frohen Tagen,
Zu sehr seh' nun ich dich dein herb Geschick beklagen;
Du weisst noch nicht, dass Lust und Dauer hier sich nie vertragen.
Willst du erlangen ein unsterblich Leben,
So musst zum Himmel du mit mir dich jetzt erheben.

Orpheus: Und nie mit ihr werd' ich mich mehr vereinen?

Apollo: Am Sternenhimmel wird ihr Antlitz dir erscheinen,

Orpheus: Befolgte ich nicht deinen treuen Rath,
Unwürdig wär' ich solchen Vaters in der That.

Beide: So lass' uns singend auf zum Himmel schweben,
Dort findet Tugend Fried' und ew'ges Leben.

Der Schlusschor preist Orpheus in einer seltsam moralisch-religiösen Wendung:

Wer in Liebe sä'te, erntet aller Gnaden Frucht;
Gnad' erwirbt im Himmel, wen hier Hölle heimgesucht.

Eine *Moresca* (mohrischer Tanz), schon seit dem 15. Jahrhundert am Ende der Schauspiele gebräuchlich, beschliesst das Ganze. In der obigen Scene zwischen Apollo und Orpheus gibt Monteverde einen Zwiegesang, der in seiner kolorirten Ausführung bereits den Charakter eines Duetts trägt. An manchen Stellen geht er, wie auch in den überhaupt leidenschaftlich und energisch gehaltenen Einzelngesängen, zu einer Art von Cantilene über, dadurch die ersten Hindeutungen zur später eingetretenen scharfen Sonderung zwischen Recitativ und Arie gebend. Die begleitende Bassstimme hat nicht allein den Zweck einer nothdürftigen Unterlage, sondern nimmt in ihren Bewegungen an der musikalischen Darstellung Theil. Dabei scheut er sich nicht, falls der Sänger recht Herbes zu sagen hat, der Bassstimme selbst widerlich klingende Dissonanzen zu geben. Die Fülle der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente benützt er bereits zu bestimmt vorgeschriebener Begleitung des Gesangs oder zu selbständigen Zwischenspielen. Mit Geschick sucht er die Klangfarbe der Instrumente zur Charakteristik der Stimmung einzelner Scenen zu benützen;*) so schreibt

*) Monteverde ordnet Personen und Instrumente im „Orfeo" im Allgemeinen folgendermassen (diese Eintheilung von Winterfeld II, 44—46 bestritten):

Personaggi:	Stromenti:
La Musica, Prologo.	2 Clavicembali.
Orfeo.	2 Contrabassi de Viola.
Euridice.	10 Viola da brazzo.
Coro di Ninfe e Pastori.	1 Arpa doppia.
Speranza.	2 Violini piccoli alla Francese.
Caronte.	2 Chitarroni.
Cori di spiriti infernali.	2 Organi a legno.

er Rohrwerke vor bei der anfänglichen Weigerung des Charon, den Orpheus über den Styx zu fahren, Flötenwerke und eine grosse Zither, da Orpheus seinen zwar recitativischen, aber reich mit Koloraturen verzierten Gesang beginnt; diesen selbst lässt er durch instrumentale Zwischenspiele, zu denen er erst zwei Violinen, dann zwei Cornets, weiter die Doppelharfe verwendet, mehrfach unterbrechen. Beim letzten Vers greifen drei Violinen und der Bass schon während des Gesanges ein, und bei ihren leise gezogenen Tönen sinkt Charon in Schlaf.

Auch in der „Arianna" zeigt der Dichter (Rinuccini) antikisirendes Streben, jedoch ist er hier weniger glücklich, wie in der „Euridice". Die Handlung dieser Oper ist kurz folgende: Mit Theseus und Ariadne tritt ein Kriegerchor auf, des Helden Lob singend. Der Tag neigt sich. Ein Chor von Fischern feiert die Schönheit der heitern Nacht und ihrer Sterne, dann die Macht schöner Augen. Der Morgen bricht an. Gesang und Gegengesang lässt sich hören, Wechsel einzelner Stimmen mit wiederkehrender Chorstrophe. Die Gefährten des Theseus unterhalten sich von dessen naher Abreise. Fischer und Hirten treten zu ihnen. Sie preisen ihr friedliches Leben im Gegensatze des unruhigen Umherschweifens gefeierter Helden: „ruhig weiden sie ihre Heerden, aber auch den schweigenden Heerden der Tiefe stellen sie Netze". Ein Bote kündet des Theseus Flucht und schil-

Personaggi:	Strumenti:
Proserpina.	3 Bassi da gamba.
Plutone.	4 Tromboni.
Apollo.	1 Regale.
[illegible]	2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 Clarino con 3 Trompe sordine.

Die Oper „Orfeo" wurde [illegible] in Venedig gedruckt.

dert der Ariadne Verlassenheit. Diese erscheint selbst, ihre rührende Klage, den gefeierten Mittelpunkt des Ganzen, singend. Mit diesem Tonstücke, dem einzigen uns erhalten gebliebenen Fragmente des ganzen Werkes, lange Zeit als ein Wunder der Kunst geschätzt und in der That auch von ergreifendem Ausdrucke, wusste die klagende Ariadne die Gemüther der Zuhörer auf's äusserste zu erregen.*) Vergebens müht sich das Chor die Liebende zu beruhigen, ihr Hoffnung auf des Entflohenen Rückkehr zu erwecken. Unterdess naht Bacchus; glücklich wirbt er um die schnell getröstete Verlassene, der Olymp öffnet sich und die Götter segnen die Vermählung des neuen Paares.

Ein ganz eigenthümliches Werk ist Monteverde's Tanzoper: *„il ballo delle ingrate"*, ebenfalls von Rinuccini gedichtet. Die ausgesprochene Absicht des Dichters ging dahin, die Damen des Hofes zu belehren, mit ihrer Gunst gegen die anwesenden Ritter nicht zu karg zu sein. Der Herzog Vincenz selbst, der Bräutigam, Prinz Franz, sechs Ritter und acht Damen des Hofes, durch Geburt und Schönheit ausgezeichnet, hatten die Rollen übernommen.

Als die vornehmen Zuschauer ihre Plätze eingenommen, ertönte, statt des üblichen dreifachen Trompetengeschmetters, donnerähnliches Getöse von gedämpften Trommeln unter der Bühne. Der Vorhang ward rasch entfernt. Der Eingang einer weiten und tiefen Höhle, deren Ende kein Auge zu ergründen vermochte, nahm die Mitte des Schauplatzes ein. Rings um sie und in ihrem Innern loderten

*) „Im höchsten Grade bewundernswerth erschien die Klage der Ariadne auf dem Felsen, nachdem sie von Theseus verlassen worden war; mit so viel Leidenschaft, auf so rührende Weise wurde sie vorgetragen, dass kein Zuschauer unbewegt blieb, keine der anwesenden Damen nicht Thränen des Mitleids vergossen hätte."

(Gleichzeitiger Bericht.)

Flammen, in der Tiefe gähnte ein furchtbarer Schlund, aus dem glühende Blasen, von grässlich gestalteten Ungethümen belebt, aufsprudelten. Ausserhalb der Höhle, von spärlichem, traurigem Lichte beschienen, stand Venus, den Amor an der Hand. Sanfte Instrumente begleiteten ihren Gesang. Eines Vorhabens willen, das er der Mutter noch nicht entdecken kann, will Amor in die Burg des Dis eindringen; sie billigt seinen Entschluss und er wandelt kühn durch die Flammen. Venus wendet sich nun zu den Zuschauerinnen: „Hört und bewahrt, ihr Frauen, in eurem Herzen des Göttermundes weise Rede: welche von euch, Feindin Amors, in ihrem Blüthenalter ihr Herz mit Grausamkeit waffnet, wird einst, wenn ihr Schönheit und Anmuth mangeln, seinen Pfeil, seine Flammen um so schmerzlicher fühlen; dann aber wird sie in zu später Reue die trügerische Hilfe der Schminke und der Schönheitswasser suchen.“ Amor kehrt in Begleitung Pluto's, dessen Gewänder von Gold und Edelsteinen glänzen, zurück. Venus klagt ihm, dass Niemand Amors mehr achte. „Frauen, an Schönheit, Werth und stolzen Namen die Würdigsten übertreffend, haben mit solcher Strenge sich gewaffnet, dass sie Bitten und Thränen der treuesten Liebenden nicht mehr hören, dass Liebe, Treue, Beständigkeit keinen Schatten der Gewährung mehr finden. Des Einen Qual erzählt mit Lachen diese, während jene ihrer Schönheit sich nur darum erfreut, weil sie Ursache von Seufzern und Schmerzen Anderer ist. Rufe daher aus der dunklen Höhle jene grausamen, von Hoffnung entblössten, nun vergebens weinenden Frevlerinnen hervor, damit diese stolzen Schönen erkennen, welchen Qualen sie entgegengehen.“ Pluto ruft den Geistern der Unterwelt. Furchtbare, feuerspeiende Larven erscheinen seine Befehle zu vernehmen; als, durch diese hergebracht, die Unglücklichen dann wirklich nahen, vermögen Venus und Amor, von Mitleid durchdrungen, ihren Anblick nicht zu ertragen.

Aus dem grausen Schlunde ziehen die Spröden, von denen das Spiel den Namen führt, langsam hervor. Lange Gewänder aus reichem, für diese Gelegenheit eigens gewebtem Stoffe umhüllen ihre Gestalten. Derselbe war aschfarben, Gold- und Silberfäden aber mit so vieler Kunst durch das Gewebe geschlungen, dass die Kleider Asche schienen, mit glimmenden Funken überstreut: auch waren Flammen von Gold und Seide in sie und die Mäntel gestickt; Rubinen, Karfunkel und andere Edelsteine, glühenden Kohlen gleichend, halfen die Täuschung vollenden. Ihr Antlitz, ohne jedoch frühere Schönheit zu verläugnen, war todtenblass und entstellt, das Haar in kunstvoller Verwirrung, mit Asche bestreut, doch so, dass der frühere Glanz hervorleuchtete; Granaten und Rubinen, durch dasselbe geflochten, täuschten auch hier. So kamen sie beim Klange einer trüben, schwermüthigen Musik von der obern Bühne herab auf den für den Tanz bestimmten Halbkreis des Theaters. Bald mit Gebehrden des Schmerzes und der Verzweiflung, des Mitleids und Zorns nahen, fliehen sie sich, umarmen sie sich mit Zärtlichkeit, um mit Wuth und Abscheu sich wieder zurückzustossen; die eine entweicht vor der andern, von ihr mit drohendem Blicke verfolgt; sie scheinen zu hadern und sich zu versöhnen und das alles wird mit so viel Anmuth und Mannigfaltigkeit ausgeführt, dass sich den Zuschauern die Gefühle mittheilen, welche die Darstellerinnen zu erregen beabsichtigen. Pluto heisst sie nun innehalten; in einer Reihe stehen sie ihm gegenüber, er in Mitte der Bühne. Er wendet sich an die anwesenden Fürsten und Damen, ihnen eröffnend, weshalb Venus und Amor ihn veranlasst, dieses Gesicht ihnen vorzuführen; dann schliesst er: „Wenn Thränen und Bitten euch nichts gelten, möge Furcht vor ewiger Qual euch bewegen. Welcher blinde Wahn lässt euch das versagen, was wider euren Willen endlich die Jahre euch rauben? Sterbliche Schönheit ist

keine Frucht, die bis zum Ende bewahrt werden darf.“ Nun beginnt der Tanz wieder, aber verzweifelter und leidenschaftlicher, bis Pluto's harter Spruch die Unglücklichen in den Höllenschlund zurückkehren heisst. Nur Eine bleibt zurück und während die andern neuen Qualen entgegenschleichen, bricht sie in heftiges Schluchzen und Klagen aus: „Zu hart ist es, zum Jammer der düstern Höhle zurückkehren zu müssen, zu dem Dampfe, dem Schreien, dem Heulen, der ewigen Qual. Wohin gehen wir, die einst die Welt so hoch geachtet? wo ist die Pracht? wo sind die Liebenden? Auf immer lebt wohl, heitre, reine Luft, Himmel, Sonne, leuchtende Sterne! Mitleid lernet, o Frauen und Mädchen!“ Die letzten Worte rufen in vierstimmigem Chorgesange, dem einzigen ausser einem kurzen der Höllengeister, die Spröden als Scheidegruss. Die Hölle schliesst sich hinter ihnen und statt des früheren Grauens liegt vor den Blicken der Zuschauer jetzt eine weite, anmuthige Landschaft. Ob die in diesen grauenvollen Bildern gegebene Lehre gefruchtet hat, ist heute schwer zu sagen; der Hof Mantua's wurde jedoch nie wegen übertriebener Sittenstrenge und Sprödigkeit getadelt. Noch zwanzig Jahre später sahen Ferdinand II. und seine Gemahlin Eleonora Gonzaga dieses schauerliche Spiel mit Interesse wiederholt aufführen.

Fassen wir nun die verschiedenen Bestrebungen auf dem Gebiete dramatischer Musik übersichtlich zusammen, so werden wir drei Stufen zu unterscheiden vermögen, auf denen sich dieselbe allmählig zu grösserer Vollkommenheit emporhob. Die ersten Versuche fallen in die Zeit, da das Madrigal ausschliessliche Herrschaft behauptete. Hieher gehören voraussichtlich die auf p. 41 u. s. f. angeführten Stücke von Beverini, Cornetto u. s. w.; ferner Polizian's „Orfeo“, Tasso's „Aminta“, Guarini's „Pastor fido“, sowie die Festspiele des Florentiner Hofes p. 48 und der „l' Anfi-

parnasso“ von Vecchi p. 54. Einen Fortschritt in der Gattung bezeichnen diejenigen musikalischen Schauspiele, in denen bereits einzelne Scenen von Solostimmen ausgeführt werden, wie in dem Mailänder Festspiele p. 37, in dem Schäferspiele: „il sacrifizio“ p. 42, im „l'amico fido“ des Gr. Bardi p. 50, in den Schäferspielen Cavalieri's p. 53 und in dessen Oratorium: „dell' anima e del corpo“ p. 84. Im Stilo rappresentativo gehalten sind dann die Dramen: „Dafne“, „Euridice“, „Orfeo“, „Arianna“ und „il ballo delle ingrate“. Monteverde's Versuche, des Recitativ der Cantilene zu nähern, wurden von seinem Schüler Girolamo Giacobbi („Andromeda“ 1610) fortgesetzt, doch entwickelte sich die dramatisch-musikalische Kunstform nur sehr allmählig. Mögen auch viele der uns verloren gegangenen Werke der nun folgenden Zeit (und es waren deren nicht wenige, denn in Venedig allein kamen zwischen 1637—1700: 357 Opern von 40 verschiedenen Tonsetzern, in Bologna zwischen 1641—1700: 70 Opern von 30 Autoren zur Aufführung; andere Städte werden nicht zurückgeblieben sein; seit 1640 nahm der Bau prachtvoller Theater sehr überhand) bedeutende Fortschritte und grosse Schönheiten aufzuweisen gehabt haben, der melodische Theil des Gesanges, die Cantilene, nahm feste Gestaltung erst an, seit Giacomo Carissimi (geb. um 1582 zu Padua, Kapellmeister an der Apollinarikirche in Rom, † um 1672) und seine Schüler Cesti, Buononcini und Bassani, besonders aber der berühmte Alessandro Scarlatti (geboren 1659 in Trapani, Oberkapellmeister in Neapel, † 1725), der Lehrer Durante's, Logroscino's und Hasse's, ihre mit Recht bewunderten Cantaten und Kammerduette schrieben; nachdem durch sie die Form der Arie*) erfunden und fest-

*) Die Entwicklung der aus dem Einzelngesange hervorgegangenen Arienform hat folgende Stufen durchlaufen: Recitativ (Caccini u. Peri),

gestellt und mit der dramatischen zugleich die oratorische Musik *(l'azione sacra)* in die Zeit ihrer Blüthe eingetreten war. Von Interesse ist der Umstand, dass die Sujets der ersten Opern („Orfeo,", „Arianna" u. s. w.) mit besonderer Vorliebe noch für Jahrhunderte hinaus von Dichtern und Tonsetzern festgehalten und unzählige Male auf's Neue poetisch und musikalisch behandelt wurden.

Von Italien aus verbreitete sich der Geschmack an derartigen Festspielen über ganz Europa und noch zwei Jahrhunderte später sehen wir in monströsen, gar oft mit geschmackloser Pracht aufgeputzten Opernspielen die Geldquellen der Höfe sich erschöpfen. Dafür war aber auch die Oper mit wenigen Ausnahmen das ausschliessliche Vergnügen und Privilegium des hohen Adels. Nicht an einem bedeutenden, gemeinsam in jedes einzelne Leben tief verflochtenen Interesse bildete sich das neue Schauspiel heran, sondern aus der Mitte der Prunksucht und Schwelgerei eines an Bildung zwar hervorragenden, aber sittlich verderbten Hofes ging es hervor, eines Hofes, der kaum unter denen der Fürsten seiner Zeit eine Stellung eingenommen hatte und nur durch äussern Glanz dieser werth zu werden strebte; es dankt Spielen seinen Ursprung, die in Ruhepunkten der Darstellung eines Dichterwerks durch Pracht und Sinnenlust die Zuschauer ergötzen sollten; es schmückte in seinem Beginne Vermählungsfeierlichkeiten neu erhobener, der Schmeichelei um so eher zugänglicher, ja sie erwarten-

---

Recitativo secco (vollendet durch Carissimi), Recitativo obligato (in der „Armida" v. Lully 1686); Arioso, Canzonette; Arie variate (Arie mit Variationen; „Erminia sul Giordano", v. M. A. Rossi, Schüler Frescobaldi's, 1625, [gedr. 1627] — dasselbe Werk enthält schon Duette u. Terzette, sowie eine Ouverture — „Santo Alessio" Oratorium v. Landi, 1634); Arie a da Capo, Cavatina (zweitheilige Arie. Luigi Rossi, um 1620 — A. Scarlatti); Scena (Arie aus Andante u. Allegro bestehend. Jomelli); Rondo serio („Orfeo" von Gluck, 1762).

der Herrscher. Das, was Männer von Kenntniss, Begabung und Begeisterung ursprünglich erstrebt und erträumt hatten, war unter solchen Umständen nicht zu erreichen, daher denn auch in Italien die Oper nie ein Ganzes werden konnte, das den Namen eines wirklichen Kunstwerkes verdient hätte, so Treffliches im Einzelnen auch von geistreichen und talentvollen Tonsetzern auf diesem Gebiete geleistet wurde. Der ausserordentliche Beifall, mit dem die Erstlinge des musikalischen Drama's aufgenommen wurden, war ferner Veranlassung, dass zum Nachtheile der eigentlichen dramatischen Dichtung — denn in der Oper war die Poesie doch nur die untergeordnete Dienerin der Musik — viele der fähigsten Köpfe sich fortan der Textdichtung zuwanden. Anders wie in Deutschland — wo die besten Dichter, besonders seit Lessing seine Abneigung dagegen so entschieden ausgesprochen hatte, das musikalische Drama stets mit Sorge und Misstrauen betrachtet, mit Geringschätzung leider bis zum heutigen Tage behandelt haben, so dass ausser frühen Arbeiten von Goethe, die trotzdem nicht zu den gelungensten ihrer Gattung zählen, sich nur sehr wenige wahrhaft poetische und brauchbare deutsche Operndichtungen vorfinden — sehen wir in Italien stets die hervorragendsten Namen der Literatur auf diesem Gebiete beschäftigt. An Rinuccini reihen sich noch im 17. Jahrhundert Gabriello Chiabrera und Benedetto Paolo Ferrari, während wir im 18. Jahrhundert den Namen: Fulvio Testi, Franc. Melosio, Paolo Rolli, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio begegnen. Beide letzteren leisteten bekanntlich gerade in diesem Genre wahrhaft Vorzügliches, ihre unzählige Male immer wieder komponirten Libretti's zählen sogar zu den klassischen Poesien Italiens.*) Damit will jedoch

*) Pietro Metastasio (Trapassi, aus Rom, 1698—1782), der bedeutendste unter den italienischen Operndichtern, ein durch und durch

nicht gesagt sein, dass nicht auch unter den italienischen Operndichtungen elendes und sinnloses Zeug in Masse sich findet.

Die den Opern anhaftenden Missstände und Unnatürlichkeiten konnten erst gehoben werden, als sie aufhörten, Prunkstücke zu sein, als sie aus dem Besitz der Höfe in den des allgemeinen Publikums übergingen, als sie nach iteferem Inhalt zu streben begannen und statt glänzender Aeusserlichkeiten sich die Schilderungen seelischer Zustände, der Empfindungen und Leidenschaften, die in wechselvollem, unaufhörlichem Wogen die Menschenbrust durchziehen, den Geist beschäftigen und das Gemüth bewegen, zur Aufgabe machten. Es bedurfte der starken Hand und eisernen Energie eines Gluck, um das in Ausartung, Sinn- und Sittenlosigkeit versunkene, leere und oberflächliche Opernwesen wieder in neue Bahnen zu lenken, es höheren, idealeren, wahrhaft künstlerischen Zielen zuzuführen, es überhaupt den Italienern, die wie ein Monopol das ganze Gebiet beherrschten, aus den Händen zu winden. Es war kein Geringes, was da der grosse deutsche Meister unternahm und vollführte. Der süsse, bestrickende Melodienzauber, der aus den

---

musikalischer Poet, der dem melodischen Schmelz des italienischen Idioms zum höchsten Triumphe verhalf, verdunkelte alle seine Vorgänger. Sein ausschliessliches Streben ging dahin, die unvergleichlich anmuthige Sprache in schmelzend weicher Form dem musikalischen Bedürfniss in innigster Weise dienstbar zu machen. Allerdings lässt sich auch bei seinen Dichtungen, denen man nicht mit Unrecht Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und Unwahrscheinlichkeit der Handlungen zum Vorwurf macht, rügen: glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, eine nur äusserliche Beobachtung der Schicklichkeit und Sittlichkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, nicht genannt, es ist in ihnen immer nur vom Herzen die Rede. Unter den spätern Librettodichtern sind zu nennen: Giambattista Casti, L. da Ponte, S. Camerano, A. Filistri; Caj. Rossi, F. Romani.

Schulen Venedigs und Neapels über die ganze Welt hinflutete, hatte die Freunde der Kunst wie mit unlösbaren Banden bestrickt, der vollendete Vortrag italienischer Gesangskünstler, die wieder nur italienische Musik singen wollten, hielt die Kunstenthusiasten wie in einem Zauberbanne gefangen. Dennoch gelang das kühne Wagniss und das Beispiel Gluck's war fast für ein Jahrhundert von nachhaltiger, segensreicher Wirkung. Tiefer Inhalt der Poesie und Musik, ernste Einfachheit und ergreifende dramatische Charakteristik, gehaltvolle, edle Melodie, reiche, nicht überladene Harmonie, Klarheit und Verständlichkeit bei natürlichem anmuthigem Fluss der Gedanken, kunstvolle Technik und fesselnde Innerlichkeit und ein Instrumental-Accompagnement, das bei aller Kunst der Stimmführung und thematischen Arbeit, ungeachtet der reizvollsten und reichsten Orchestrirung doch dem Gesange unbestrittene Herrschaft und volle Gewalt liess, das sind die Merkmale, welche die hervorragenden Werke auf dem Gebiete der Oper, die Schöpfungen Mozart's, Beethoven's, Weber's, Spohr's u. s. w. kennzeichnen. Es ist unbestrittene Thatsache, dass eine Kunst ausartet und sinkt, wenn sie gegen die ewigen Gesetze der Schönheit sündiget, wenn rohe Aeusserlichkeiten, lüsterner Kitzel und das Haschen nach plump-sinnlichen Effekten an Stelle tieferen Gehaltes und idealer Kunstschönheit treten. Die grosse Menge, nur geblendet von Effekt und ewig dürstend nach neuen Reizungen, hat in Sachen der Kunst ebensowenig ein Urtheil, wie der oberflächliche, oft blasirte Kunstenthusiast. Nur dem momentanen Erfolge huldigend, werden beide sich stets vor dem jüngstgebornen goldnen Kalbe in den Staub werfen. Aus dem gleichen Gefässe aber, aus dem wir heilenden Trank und süsse Labung schlürfen, kann uns sinnverwirrendes Gift geboten werden. Wiederum sehen wir die Oper an einen Abgrund von Aeusserlichkeiten, Schwulst und Effekten einerseits und oberflächlichen, leeren, gedanken-

losen Klingklang andererseits gedrängt. Hoffen wir, 'dass der Tonkunst bald ein neuer schöpferischer Geist in einem gottbegnadeten Manne erstehen möge, in dem die eiserne Willenskraft Gluck's, der edle Geschmack und das Streben nach Idealität und Einfachheit Mozart's und die feurige Begeisterung und der hinreissende Gedankenflug Beethoven's in Eins verschmolzen sind. Dieser Mann sei uns der musikalische Held der Zukunft!

Anhang.

p. 16. Als besonders wichtige Quelle für vorliegende Arbeit, die jedoch leider keine musikalischen Beispiele enthält, muss hier noch der treffliche Aufsatz: „Die Entstehung der Oper", in dem Sammelwerke: Zur Tonkunst. Abhandlungen von Ernst Otto Lindner. Berlin 1864, aufgeführt werden.

p. 27. Sehr lesenswerthe Auszüge aus der Vorrede zu Caccini's „le nuove musiche". Firenze appr. G. Marescotti 1601, bei Winterfeld II. p. 13 und Kiesewetter p. 61. Wir lernen aus denselben in Caccini einen der fähigsten, bedeutendsten und denkendsten Gesanglehrer, einen der hervorragendsten und begeistertsten Meister der Gesangskunst kennen und schätzen. Dieses Vorwort hat schon deswegen ungewöhnlichen Werth und grosses Interesse, weil sein Verfasser, einer der frühesten Lehrer seiner Kunst und ein Vorläufer zahlreicher Sängermeister, hier zuerst die Grundsätze des Kunstgesanges in anschaulicher Weise aufstellt und entwickelt.

p. 37. Ueber anderwärts gegebene ähnliche Festspiele siehe: Schletterer: „Das deutsche Singspiel" p. 180 u. s. f., p. 266 u. s. f.

p. 61. Interessant ist es, wie Goethe in seinem „Tasso", von diesem Inhalt und Idee des „Aminta", von der Prinzessin, die in der Herrschaft der Sitte und Treue, welche im „Pastor fido" so hoch gefeiert werden, das einzige Glück der Frau erkennt, die Anschauung Guarini's vertreten lässt:

Tasso: Die gold'ne Zeit, wohin ist sie gefloh'n?
Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!
Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Heerden im Genuss verbreiteten;

Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang;
Wo klar und still auf immer reinem Sande
Der weiche Fuss die Nymphe sanft umfing;
Wo in dem Grase die gescheuchte Schlange
Unschädlich sich verlor, der kühne Faun,
Vom tapfern Jüngling bald bestraft, entfloh,
Wo jeder Vogel in der freien Luft
Und jedes Thier, durch Berg' und Thäler schweifend,
Zum Menschen sprach: Erlaubt ist, was gefällt.

Prinzessin: Mein Freund, die gold'ne Zeit ist wohl vorbei:
Allein die Guten bringen sie zurück;
Und soll ich dir gestehen, wie ich denke:
Die gold'ne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig, als sie ist;
Und war sie je, so war sie nur gewiss,
Wie sie uns immer wieder werden kann.
Noch treffen sich verwandte Herzen an
Und theilen den Genuss der schönen Welt;
Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
Ein einzig Wort: Erlaubt ist, was sich ziemt.

(2. Aufzug. 1. Auftritt.)

Die dramatische Einkleidung des Idylls hat in Italien auch in der Folge noch vielen Beifall gefunden. Während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts entstanden noch über 30 Schäferspiele. Nächst Guarini's „Pastor fido" waren Guidobaldo Bonarotti's „Filli di Sciro" (Ferrara 1607) die glücklichste Nachahmung des „Aminta". Die schöne und tugendhafte Schauspielerin Isabella Andreini v. Padua dichtete ein Schäferspiel „Myrtill", der Jude Leo ein tragisches Schäferspiel „Drusilla"; auch Herzog Ferrante II. v. Guastalla aus dem Hause Gonzaga wird als Verfasser eines ähnlichen Stückes gerühmt. Fischeridyllen, die man längst hatte, verwandelte man in Fischerdramen, indem man die Fabel etwas erweiterte und nach dem Muster der Schäferspiele Fischerscenen bildete. Des Paduaners A. Ongaro „Alceo", genau nach dem „Aminta" copirt, ward desswegen spöttisch: „der gebadete Aminta" genannt.

p. 68. Die Vermählung der überaus schönen und anmuthigen Bianca Capello, einst mit einem Florentiner geringen Herkommens

aus Venedig entwichen, dann nach einer Reihe romanhafter Ereignisse vom Senate ihrer Vaterstadt als Tochter der Republik erklärt, ward 1579 mit ungewöhnlicher Pracht, in der Gäste und Einheimische wetteiferten, gefeiert. Sinnreiche Erfindungen mancherlei Art bezeichneten die Spiele, bei denen auch die Musik eine ausgezeichnete Stelle einnahm. Venetianer und Florentiner von hoher Geburt und grossem Rufe in der Kunst traten bei dieser Gelegenheit miteinander in die Schranken; so die Venediger Maffio Venier und Claudio Merulo gegen die Florentiner Pier Strozzi und A. Striggio. Vier berühmte Meister der Lagunenstadt (Cl. Merulo, Andr. Gabrieli, Organisten an den beiden Orgeln der Markuskirche, V. Bell'aver, des letztern Gehilfe, und B. Donato, nachmals Nachfolger Zarlino's im Amte des Sängermeisters) und zwei andere fremde hochangesehene Künstler (Or. Vecchi aus Modena und Tib. Massaini aus Cremona, letzterer um diese Zeit Kapellmeister an der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, später in K. Rudolph's II. Diensten) hatten gemeinschaftlich eine für diese Gelegenheit gedichtete, an den Namen Bianca mit zartem Wortspiele anknüpfende Sestina durch ihre Töne zu schmücken, je einer eine Stanze, der letzte auch die sogenannte Chiusa, die das Ganze nochmals zusammenfassenden Schlusszeilen. In dieser Komposition bethätigte sich jedoch noch kein Fortschritt; die Tonsetzer gaben nur in herkömmlicher Manier sieben wacker gearbeitete kontrapunktische Sätze ohne innern Zusammenhang oder wesentliche Beziehung zu einander.

p. 80. Le Musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice del Signor Ottavio Rinuccini, rappresentate nello sposalizio della Cristianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra. Firenze appr. di G. Marescotti. 1600.

Die sehr interessante Vorrede Peri's zur „Euridice" mag hier schliesslich noch eine Stelle finden. Voraus gehen ihr in der Florentiner Partiturausgabe die Widmungen des Dichters (4. Oktober 1600) und Tonsetzers (6. Februar 1600) an die allerchristlichste Königin Maria Medici. Letzterer gedenkt darin sehr bescheiden seiner nuove musiche, preisst dagegen mit begeisterten Worten die Würde und Anmuth der Poesie, in der Rinuccini den gerühmten Alten gleichkomme.

„Bevor ich Euch (günstige Leser) diese meine neue Musik darreiche, erachte ich es für schicklich, davon Kenntniss zu geben, was mich veranlasste, diese neue Gesangsweise aufzufinden, denn jedwede menschliche Thätigkeit soll einen vernünftigen Grund, Ursprung und Quell haben. Wer solchen nicht anzugeben weiss, lässt glauben, dass er blindlings zu Werke gegangen ist. Obgleich meines Wissens Sign. E.

del Cavaliere früher als ein anderer neue Werke der Kunst von einer bewundernswerthen Erfindung auf der Scene hören liess, gefiel es dennoch den Herren Corsi und Rinuccini (gegen Ende des Jahres 1594), dass ich, von andern Anschauungen geleitet, die von letzterem verfasste Fabel der Dafne in Musik setzen sollte, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit zu leisten vermöge. Nachdem ich nun erkannt, dass es sich um eine dramatische Poesie handelte, in der die Rede durch Gesang nachzuahmen war (und zweifellos hat man nie singend geredet), gelangte ich zu der Ueberzeugung, dass Griechen und Römer (die nach der Meinung Vieler ihre Tragödien auf der Bühne durchaus sangen) sich einer Betonung bedient, um so viel hinausgehend über die des gewöhnlichen Sprechens, als heruntergehend unter melodisches Singen, also ein Mittleres darstellend. Dies der Grund, weshalb in dieser Dichtung der Jambus angewendet wurde, der nicht gleich dem Hexameter sich hebt, aber doch über die Grenzen gewöhnlicher Rede hinausgeht. Ich liess nun jede seither gebräuchliche Gesangsart bei Seite, gab mich ganz der Erforschung der Nachahmung hin, die solchen Poesien gebührt und zog in Betracht, dass diejenige Betonung, welche die Alten dem Gesange gaben und die sie „diästematisch" (gezogen oder gehalten) nannten, zum Theil beschleunigt werden oder eine gemässigtere Bewegung nehmen könne, wechselnd zwischen den gehaltenen und langsamen Fortschritten des Gesanges und den behenden und raschen des Redens, und dass sie sich meinem Zwecke anpassen könne (wie ja auch die Alten sie anpassten, wenn sie heroische Verse lasen), indem sie sich jener Betonung der Redeweise näherte, die sie die „fortgehende" nannten: was Moderne (wenn auch zu anderm Zwecke) in ihren Musikstücken ja auch bereits angewendet haben. Auch erkannte ich, dass in unserer Sprechweise einzelne Worte so betont werden, dass sich darauf eine Harmonie gründen lässt und dass man im Flusse der Rede über viele Worte wieder hinweggeht, die ohne Betonung sind, bis man wieder zu einem Worte kommt, das einen hervortretenden Klang zulässt. Ich belauschte nun Weisen und Accente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und andern Gemüthszuständen bedient, liess den Bass sich ihnen gemäss bald mehr, bald minder, je nach den Affekten folgen oder hielt ihn fest, bis die Stimme, über verschiedene Noten gleitend, wieder dahin kam, wo ein Wort herauszuheben, also zu einem neuen Zusammenklang Veranlassung gegeben war. Und dies nicht allein, damit der Rede Lauf das Ohr nicht verletze — gleichsam strauchelnd im Begegnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Consonanzen — oder zur Bewegung des Basses sozusagen zu tanzen scheine — zumal bei traurigen und ernsten Stellen, während fröhlichere naturgemäss lebhafteren Fluss erfordern —,

sondern auch damit der Gebrauch der durchgehenden Intervalle jenen eingebildeten Vorzug mindere oder verderbe, der sich an die Nothwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nöthig hatten. Und daher (wenn ich auch nicht versichern darf, dass der bei den Stücken der Alten angewandte Gesang ganz so gewesen) vermuthete ich, dass der Gesang, der sich genau der Sprache anfügt, der allein richtige sein dürfte. Nachdem ich nun jenen Herren meine Ansicht vorgetragen, setzte ich ihnen die neue Singart auseinander und sie gefiel ungemein, nicht nur dem Sign. Corsi, der selbst schon sehr schöne Gesänge für die „Dafne" gesetzt hatte, sondern auch den Herren Pietro Strozzi, Francesco Cini und andern einsichtsvollen Edelleuten (denn unter dem Adel blüht gegenwärtig die Tonkunst), wie auch jener berühmten Sängerin, welche die Euterpe unserer Zeit genannt werden kann, der Signora Vittoria Archilei, die meine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtete, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und einfachen und doppelten Verzierungen schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick zu erfinden weiss — mehr um dem Geschmacke unserer Zeit zu schmeicheln, als in dem Glauben, dass in ihnen Schönheit und Werth des Gesanges besteht —, sondern auch mit jenen anmuthigen, unnachahmlichen Fiorituren, die man nicht niederschreiben kann und die, sind sie notirt, aus der Schrift nicht gelernt werden können. Es hörte und empfahl sie der in allen Theilen der Tonkunst ausgezeichnete Mr. G. Jacomelli, der seinen Beinamen gewissermassen mit der Violine, auf der er bewundernswürdig ist, vertauscht hat. Während dreier aufeinanderfolgender Jahre, in denen sie hier im Karneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört und von allen Anwesenden mit Beifall überschüttet. — Aber grösseres Glück hatte gegenwärtige Euridice, nicht weil die genannten Herren und andere tüchtige Männer und überdies Conte Alfonso Fontanella und Sign. O. Vecchi, vorzügliche Zeugen meines Gedankens, sie gehört, sondern weil sie vor einer so grossen Königin und so vielen berühmten Fürsten Italiens und Frankreichs aufgeführt und von den ausgezeichnetsten Musikern unserer Zeit gesungen wurde. Obgleich ich das Werk ganz in vorliegender Gestalt niedergeschrieben hatte, setzte doch G. Caccini, dessen hoher Werth aller Welt bekannt ist, die Gesänge der Euridice, einige des Hirten und der Nymphe aus dem Chore und die Chöre „Al Canto, al Ballo", „Sospirate" und „Poiche gli eterni Imperi" und das, weil dieselben von Personen, die von ihm abhingen, gesungen werden sollten.

Diese Gesänge findet man in der von ihm komponirten und gedruckten Oper, während diese meinige vor der allerchristlichsten Königin aufgeführt wurde. Nehmt dieselbe daher gütig auf, freundliche Leser,

und obgleich ich mit dieser neuen Art nicht bis dahin kam, wohin es mir möglich schien zu gelangen (da die Rücksicht auf die Neuheit, meiner Erfindung Zügel anlegte), lasst sie Euch gefallen; vielleicht werde ich bei anderer Gelegenheit Vollendeteres hervorbringen können, doch glaube ich vorläufig genug gethan zu haben, da ich Andern den Weg erschloss, um auf meiner Spur zu dem ruhmvollen Ziele vorzudringen, das zu erreichen mir versagt blieb. Ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gespielt und gesungen werden (da sie so vielen und so hervorragenden Männern gefielen), Euch nicht unangenehm sein wird, besonders in den mehr traurigen und ernsten Gesängen des „Orfeo", des „Arcetro" und der „Dafne", welch' letztere bei uns mit so vieler Anmuth dargestellt wurde. E vivete felici!"

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

APR 13 1964

LD 21–50m-12,'61
(C4796s10)476

General Library
University of California
Berkeley

G11769542 2D

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley